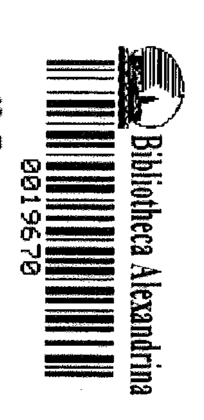
بِرنار دُورت



ترجمة
ائغ ماري لور سمعان



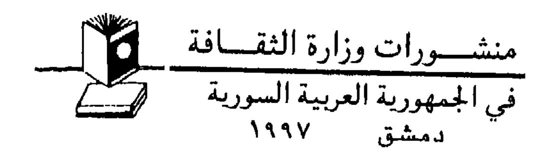
دراسات نقدية عالمية
(٣٢)

الاشراف الفني زهير الحمو

بِرنَار دُورت

قراءة بريشت

ترجمة
جُورج الصَّائغ
مَارِي لور سَمعَان



منشــورات وزارة الثقــافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٧

العنوان الأصلي للكتاب:

Bernard Dort

Lecture de Brecht

AUGMENTÉE DE

PÉDAGOGIE
ET FORME ÉPIQUE

قراءة بريشت = Lecture de Brecht برنارد دورت؛ ترجمة جورج الصائغ؛ ماري لور سمعان . - دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ٢٣٩ ص؛ ٢٤ سم . - (دراسات نقدية عالمية؛ ٣٢).

١- ٨٣٢,٠٠٩ دور ق ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- دورت ٥- الصائغ ٦ سمعان ٧- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٢٠٠ / ٨/ ١٩٩٧

دراسات نقدية علمية

« ٣٢ »

«مقدمة المؤلف»

كان التفكير في الكتابة عن كيفية قراءة أعمال بريشت الادبية يعتبر رهاناعام ١٩٦٠ . فما ان انقضت أربع سنوات على وفاته حتى دخل فيما يمكن ان نسميه بالفترة الجاهدة من حياته . اتسعت شهرة بريشت وكان موضوع نقاش، يتناوبه الأخذ والرّد، ولكنه لم يعرف جدلاً، اذ لم تكن مؤلفاته المنشورة في المانيا سهلة المنال جميعها في فرنسا (أما اليوم فقد اختلف الأمر لأن دار «الارش» للنشر قد عملت بنجاح على ترجمة مؤلفات بريشت الكاملة وعلى نشر طبعتها لعام ١٩٦٧)، ولكنها ظلت مع ذلك غير قادرة على أن تحقق كتاباته بمجملها (وهنا أيضا تحسّن الوضع كثيرا، انما بقيت أعداد غير مطبوعة، من بينها التعديلات والتجهيزات المتعلقة بالمسرحيات وأيضا بعض القصائد وكل رسائله) . ان دائرة «بريشت ـ أرشيف» التي تشغل الشقة حيث عاش بريشت سنواته الأخيرة في شارع «شوشتراس» في برلين كانت ما تزال غنية بمخطوطات لا تكاد ان تكون مقروءة : كأجزاء من مسرحيات وبدايات أعمال وملاحظات، ويوميات كان بريشت يسجل فيها آراءه التي تختص بعمله ككاتب وكمخرج . واليوم قارب أن ينتهي تصنيفها وتفكيك رموزها . وقد بدأت هيئة «بريشت ـ ارشيف» بنشر جدول لأعماله وعما قريب سيتم طبع يومياته .

من المستبعد اذن ان نعمل كما لو أن عملا أدبيا منتهيا، كاملا كان خاضعا لدراستنا . وعلينا ان نضع في حسباننا الثغرات التي في وثائقنا، وموضوع عدم بلوغ مؤلفات بريشت نهايتها . وفي واقع الحال، لقد قطع عليه الموت عمله في حين انه كان على وشك أن ينحو بابداعه الادبي منحى

جديدا وهو يقيم منذ ما يقل عن عشر سنوات في بلد تطرح أمام عينيه وبشكل ملموس المسألة الجوهرية في بناء الاشتراكية اذ شرع هناك اثناء ممارسته اليومية للمسرح يعيد النظر في مسرحياته وعرضها.

هذا ولم يكن في حوزتنا، الآنهمل ما ظهر آنذاك وثبت أنّه واحدة من السمات الأساسية لانتاجه الأدبي، علماً بأن تماسك عمله الأدبي، على الرغم من تنوعه، هو ثمرة تطور مستمر، وحصيلة عمليات متتابعة من التناقضات. ويجدر بنا ان نبرز أهميّة انفتاح ذلك الانتاج الادبي لا أن نوصد الأبواب دونها على تفسير يلتزم جانبا واحدا. وهو على كل حال انفتاح لااصطفائية.

وعلاوة على ذلك، فقد كنّا نجهل آنذاك كثيرا من المعطيات الهامة عن حياة بريشت، اذ دارت التكهنات والأقاويل المتناقضة والمُبالَغ فيها حول شخصية الرجل بحيث أن ما كنا نعرفه عن سيرة حياته لا يعتبر ذا فائدة كبيرة، بصرف النظر عن بعض الاحداث الجوهرية التي سلِمت من الجدل والنقاش. لذلك اننا لم نقصد ان نبحث في «حياة الكاتب ومؤلفاته». ان هناك عملا كبيراً يهدف الى جميع المواد المكوّنة لسيرة حياته وهذا عمل لايزال قيد الانجاز.

واذا كان كلاوس فولكر قد استطاع أن ينشر في عام ١٩٧١ «تواريخ حياة بريشت ومؤلفاته» تحت عنوان «بريشت كرونيك» أي «وقائع حياة بريشت» فإنّ بعض النقاط ما زالت غامضة او غير كاملة. ونحن نعلم ان بريشت بدل ان ينحت تمثاله نحتا متكاملا قد فضّل أن يرسم خطوطه الأولى.

هل كان من الأفضل ان نتخلّى مؤقتا عن كل كتاب يتحدّث عن بريشت؟ لا أعتقد ذلك. لا جرم انه لم يكن من المفيد ان نعرّف القارئ الفرنسي على بريشت لأن كتبا مثل مؤلفات رينيه فينتزن وجنيفييف سيرو قد

قامت بهذه المهمة خير قيام. وكذلك فان العديد من الدراسات، ومنها ماكان ذا أهمية كبيرة، قد استطاعت ان تثير اهتمام الجمهور ورجال المسرح، وأن تبرز تَفَرُّدَ العمل المسرحي عند بريشت وتَميُّزَه وجِدَّته. وقد بدأت بالفعل مناظرات منذ عام ١٩٥٤ تحت عنوان: «نقاش حول بريشت». نشأ هذا النقاش حول القضية المشهورة «أثر التباعد والمسافة» حيث وجد فيها بعضهم، وأنا واحد منهم بوابة «افتح ياسمسم» أي انفتاحا على حدث مسرحي جديد في حين ان بعضهم الآخر لم يشأ ان يعتبرها سوى «اقتحام لأبواب مفتوحة».

وبالتالي، ان كانت المناقشات حول «حجر الفلاسفة الثمين هذا» عن الفن المسرحي لدى بريشت قد هدأت الى حدما، وان كان الاعجاب بمسرحياته كاد أن يصبح اعجابا بالاجماع وان وافقه اشرس معارضيه فان أعمال بريشت مع ذلك قد ظلّت عَصِيّة على الفهم والادراك.

وعندما جاز له ان يتبوأ عرش البانتيون الفكري، لم يصبح فَهْمُ بريشت أفضل بكثير مما كان عليه، على العكس من ذلك عندما نضع بريشت على قدم المساواة مع شكسبير او كلوديل، وحتى مع راسين، نكون قد قلّصناه إلى أضيق حدود «عبقريته»، لقد كان يرفض دائما مبدأ الكتاب البورجوازي الذي يبحث في الأهواء البشرية، ويعمل من اجل البقاء خارج حدود الزمان والمكان: فها هو، قد تحول الى شاعر، يحلق في سماء القيم الانسانية الشاملة، وقد تخلّص من كل مسؤولية تاريخية. ولعل القارئ المتدين لا يكتشف في آثاره التعبير عن «حقيقة مشبوهة الى هذا الحد، ومنحرفة كل هذا الانحراف، وهي الحاجة لا الى أمن فردي فحسب، وانما الى أمن جماعي، الى أمن يغدو حقيقياً، أي حاسما! يقول ناقد مسرحي موضحا: انه «من الحمق ان نقارن بريشت بأرسطو. ياللبلاهة! انهما لم يعيشا في زمن واحد؛ أضف الى ذلك ان بريشت قد يحمل فكر أرسطو اكثر من ارسطو نفسه. ويختم حديثه قائلا: «لكي نفهم بريشت فهما جيدا، من

الافضل ان نقول: انه . . . . الماني شامل، يتقبل كل الآراء الآتية من كونفيشيوس وانجلز، أو ببساطة أكبر الاراء المتأتية من حياتنا اليومية».

هذا ما يحملنا على القول: ان بريشت هو كل شيء أو بالاحرى، بما انه كل شيء فانه لم يعد شيئاً.

وبصرف النظر عن هذه المشادات وهذه المغالاة في التفسير، فان مؤلفات بريشت مازالت تفرض نفسها علينا باستمرار. وهي تكسب في كل يوم قراء جددا، وبخاصة قد بدأت تشكل جزءا لا يتجزأ من المسرح الفرنسي على الرغم من تضارب الآراء حولها.

ولهذا السبب فقد وَجَدْتُ انه من المفيد اذن، ان احاول قراءتها من جديد عاملا على تحديد حرفيتها ما أمكن، آخذاً بقياس أبعادها، محاولا استخلاص اهميتها وحركتها، ونتائجها الى أقصى حد ممكن.

وانطلاقا من بعض النصوص النظرية، وبعض المسرحيات والعروض التي قدّمت (سواء أقامت بتقديمها فرقة برلين ام المسارح الفرنسية)، لعلنا نتمكن من التساؤل عن مدى فعالية انتاج بريشت وعن وضع دليل نموذجي لكيفية «استعمال جيّد لمؤلفاته. كنت على وشك السير وراء هذا الغرض، ولكنني قدّرت المشروع إما متأخرا عن أوانه او سابقاً له. وفي الواقع إن غنى مادعاه رولان بارت «بالمنهج البريشتي ليميزه عن مؤلفات بريشت نفسها، كان المحور الذي تنشط وتخمد حوله المناقشات عن بريشت في هذه الفترة. كما ان سارتر قد أقدم على طرح هذه المسألة:

أهو مسرح مأساوي أم مسرح ملحمي؟ معتمدا على مفاهيم ابتكرها بريشت مثل فكرة «الاغتراب في المسرحية» ولكن من الخطورة بمكان أن نقلّص المسرح الملحمي أو أعمال بريشت نفسها الى حدود هذه المفاهيم. (لأن مؤلّف الأورجانون الصغير للمسرح «قد تجنب ذلك، وهو نفسه دعا في

نهاية حياته الى اعادة النظر حتى في مفهوم «المسرح الملحمي» الذي رآه ضيقا الى حد بعيد).

لو وضعت فعالية المنهج البريتشي في مقدمة اهتماماتي، فذلك يعني فقدان كل من منهجه ومؤلفاته على السواء. وهذا يؤدي الى فصلهما والى أن نجعل من المنهج بلاغة، ومن المؤلفات نتاجا سحريا لمزاج ادبي، في حين انه لا يمكن الفصل بينهما ولا يمكن ان يشكل انشاؤهما أبداً سوى شيء واحد وتطور لأمر واحد.

ولكنْ، أن نرفض فصلهما، وأن نتوقف عند حرفية العمل الأدبي ساعين الى ان نتقّصى داخل العمل نفسه ـــ المنهج البريشتي ـ وهو منهج مازال في طور الولادة، كل هذا لا يتم ايضا دون صعوبة، فضلا عن ريبتنا وشكّنا في الظروف التي رأت فيها كتابات بريشت النور، وفضلاً عن عدم تمكّننا من أن نكوّن فكرة شاملة عن هذه الكتابات آنذاك وعن اتساع حجمها وعن كثرتها. كما ان بعض التناقضات الظاهرية كادت تحول بيني وبين مثل هذا السعي. اضف الى ذلك أني لم اعتقد أنه من المرغوب فيه ولا من الممكن أن نجمع العمل الأدبي بمجمله حول مركز واحد وان نعيد تنظيمه حول فكرة واحدة او مجموعة من الافكار أو حول موضوع واحد أو عدة موضوعات أساسية . . . ذلك أن عمله الادبي ليس تعبيراً ذاتيا عن برتولد بريشت فحسب، ولا هو يكتمل، بالمقابل، في محاولة لاعادة بناء موضوعي لعصر أو لمجتمع. ان عمله لم يتبلور مطلقا في معنى من المعاني يساعدنا ونحن نستعين ببعض المظاهر المحتملة، على أن نعتبره نهائيا. كما انه لم يأخذ شكلا متحجرا قد اكتمل دفعة واحدة. انه من فعل الزمن: ولا أقصد هنا انه يشكل مجرد انعكاس للعصر الذي كتب فيه، ولكن نظرا لتأليفه خلال ما يقارب من اربعين سنة بعملية خلق وتفكير مستمرة، فقد كان يتحول ويتبدل بصورة دائمة متأثرا باهتمام بريشت الأولى الذي لم يسع الى ان يترك للأجيال أثرا

فنيا اضافيا، وانما هدف الى ان يطرح على معاصريه، وان يخلق عن طريق الفن، صورا غير مدركة، عن عالمهم وعن عصرهم.

ومنذ ذلك الحين ظهرت خطوط مهمتي التي كانت تهدف الى إيجاد حركة هذا العمل الأدبي ذاتها. ومع اني لم اهتم بالمصادر الأدبية وحتى الذاتية منها، ماعدا تلك التي تتعلّق بفترة تكوين شخصية بريشت (لقد عاش بريشت اليافع في المانيا على عهد فايمار حين كانت تتأثر بكل التقلبات التاريخية)، فاني عملت مافي وسعي لأصف بنية آثاره الأدبية، متجاوزا الموضوعات التي تشكل مادتها، وكذلك تجاوزت الايديولوجية التي كانت غذاء لهذه الآثار، اكثر مما كانت محركاً لها. وذلك بهدف تلمّس مسار الخلق لدى بريشت ـ وهو خلق ديالكتيكي محض، أدرك أنّ جهده في ان يطرح للمناقشة موضوع: «العالم كما هو عليه»، سيلزم هذا الخلق نفسه في ان يخوض غمار نزاع دائم. وهكذا فإن مؤلفات بريشت ومنهجه لا يبدوان منفصلين وانما ينبثق الواحد من الآخر.

ان مثل هذه المحاولة في الوصف، لا يمكن ان تسبق تفسيرا تاريخيا او نقديا وهي ايضا غير قادرة على ان تجيب عن التساؤلات الكثيرة التي لا ينقطع عمل بريشت الأدبي ومسرحه خاصة عن طرحها على اولئك الذين يريدون استخدامهما. ولكن ربما هي اليوم أيضا قادرة على ان تكون مدخلا لمعرفة بريشت الذي لا يمكن حصره في منهج رئيسي ولا في مجموعات من الموضوعات او التقنيات، او بالأحرى ضمن اطار الاساطير الرائجة في كل حين. ذلك ان ماخلّفه لنا بريشت يفوق بعض النجاحات المسلّم بها ويزيد عن بعض التقنيات المسرحية، أو الأساليب البلاغية الجديدة. انه تعليم: وهو مثال عن خَلْقٍ منفتح على العالم وتحوّلاته، حريص على ان يؤدي حسابا كاملا عما يجري فيه. وعلى هذا النحو فهو مدعوّ الى أن يغير ذاته دون كلل، مدركا إدراكا جليا لغايته وللسبل المؤدية اليها

١٩٦٠-١٩٧٢

الباب الأول
صور



عن المسكين ب.ب.

١

لقد جئت من الغابات السود   أنا برتولد بريشت
عندما أتت بي أمي الى المدن
كنت لاأزال في أحشائها جنينا .
وسيبقى برد الغابات في اعماقي حتى الموت .

٢

أنا في داري داخل المدينة المزفتة . وللحال
مُنحت الاسرار الأخيرة
من صحف وتبغ وكحول
وكنت حذراً، كسولا ومع ذلك مسرورا .

٣

أنا مع الناس ودود . ألبس
قبعة مستديرة وفقا لعاداتهم .
أقول : إنّ لهذه البهائم رائحة مستغربة ،
وأقول ايضا لا بأس في ذلك ، أنا مثلهم .

٤

في الصباح ، أجلس على كرسيّي الهزّاز
بصحبة بعض النساء
أنظر اليهنّ دون اكتراث ، وأقول لهن :
سيداتي ، يجب الاّ تعتمدن عليّ !

٥

عند المساء، أجمع رجالا حولي
نتبادل ألفاظ «الظرفاء»
متطفّلون يجلسون الى مائدتي
ويقولون: سيمضي الحال الى أحسن. أما أنا
فلا أسألهم أبدا: متى؟

٦

عند الفجر، يتنفس الصنوبر في السماء الرمادية
وفراخ العصافير تبدأ تصيء
حينئذ، في وسط المدينة، أشرب كأسي حتى الثمالة، وألقي
بعقب سيجارتي، واستسلم للنوم، قلقا.

٧

نحن، العِرق الأرعن، حبسنا انفسنا
في بيوت حسبناها لا تهدّم
(وهكذا شيّدنا الابنية العالية في جزيرة «مانهاتان»
ونصبنا الهوائيات الدقيقة التي تتحاور عبر الاطلنطي).

٨

في هذه المدن، ستبقى الريح التي تجتاحها!
المنزل يجعل الآكل فيه فرحا، وهذا يبغى التهام كل شيء.
نحن نعلم أننا عابرو سبيل
ولن يأتي بعدنا ما يستحق التحدث عنه.

٩

ويوم تتزلزل فيه الأرض

أملي كبير في الآ أهجر فتياتي والآ أجد فيهن مرارة

أنا، برتولد بريشت، الذي فشل في المدن الاسفلتية،

جئت من الغابات السود، تحملني أمي، جنينا.



تسلسل الاحداث تاريخيا (١)

١٨٩٨ . ١٠ شباط: ولادة برتولد بريشت (اوجين برتولد بريشت (Eugen Berthold Brecht) في مدينة اوغسبورغ (Augsbourg)، من برتولد فريدريك بريشت الذي كان مديراً لمعمل الورق، وصوفي بريشت المولودة في بريتسنج (Brezing) وهي تعود في أصلها الى منطقة الغابة السوداء. La Foret-Noire

١٩٠٤-١٩٠٨. بريشت يختلف الى المدرسة الابتدائية، فولكسكولة (Volksschule)

١٩٠٨ . أصبح تلميذاً في ثانوية اوغسبورغ (Realgymnasium) حتى عام ١٩١٦

١٩١٣-١٩١٤. ينشر نصوصه الأولى (قصائد وقصص) في مجلة الثانوية (Die Ernte) وفي مجلة اخبار اوغسبورغ(Les Augsbourger Neuesten Nachricten) باسم مستعار هو برتولد اوجين تحت عنوان: أفكار حول عصرنا، والاسطورة الحديثة.

١٩١٧ . نال بريشت الشهادة الثانوية وانتسب الى كلية الفلسفة (قسم الآداب) في جامعة لويس مكسيميليان في ميونيخ - ولكنه تبع بخاصة الحلقة الدراسية التي نظمها ارتور كيتشر(Arthur Kutscher)، المختص في المسرح وصديق لفيدكيند. (Wedekind)

١٩١٨ . دراسات في الطب. ينظم بريشت تكريما لفرنك فيدكيند الذي وافته المنية في (٩آذار)، أمسية في أحد «أقبية» ميونخ. وينشر مقالا في مجلة أخبار اوغسبورغ. خدم اثناء التعبئة (في تشرين الأول) ممرضا في مشفى أوغسبورغ. كتب (اسطورة الجندي الميت) والنص الأول

لمسرحية بعل (١٩٢٠). ولا شك انه كان عضوا في مجالس العمال والجنود في مدينة اوغسبورغ.

١٩١٩. يعود بريشت الى ميونخ مع نهلر، ويكّون صداقة مع ليون فيشت فانجر. سار في صفوف الحركة السبارتكية في ميونيخ واغسبورغ، وساعد بعض الثوار دون ان يكون له دور فعّال. وكان يخالط الأوساط الأدبية والفنية في ميونخ ويعمل مع كارل فالنتين، الممثل الهزلي الشعبي البافاري. في اموز، ولد له ابن من باولا بانهولتسر (Paula Banholzer) سماه فرانك. كانت له زواية يكتب فيها عن المسرح في جريدة فولكسفيل (Volkswille) الصادرة في مدينة اوغسبورغ وهي جريدة اشتراكية أصبحت فيما بعد شيوعية، وذلك حتى عام ١٩٢٠ «سبارتاكوس» كانت النص الأول لمسرحية طبول في الليل (١٩٢٠) وهي مسرحية في فصل واحد (كتبت بتأثير من كارل ڤالنتين ومن اجله): العرس عند صغار البورجوازيين الصغار، نور في الظلمات(Lux in tenebris)المتسول او الكلب الميت، التعويذة، الربح الوافر...

١٩٢٠. رحلة الى برلين. الأول من أيار: وفاة والدة بريشت. يقيم نهائيا في ميونيخ. صداقة مع كارل فالنتين، واريك انجل، وكارولا نهلر وغيرهم.

١٩١٢. رحلة الى برلين. واقامة صداقة مع ارنولد برونين. يؤلف بريشت العديد من القصص لمجلات دورية. مسرحية (في غابة المدن ١٩٢٢).

١٩٢٢. إقامة في المستشفى نتيجة «سوء التغذية». بريشت يعمل في ملهى، المسرح الوحشي (die wild buhne)، لترود هيستربيرغ (de TrudeHesterberg)

- محاولة فاشلة لإخراج مسرحية (قاتل ابيه) لارنولد برونين. لقاء مع الناقد المسرحي هربرت ايهيرنغ (Herbert Ihering) بريشت يصبح «كاتبا مسرحيا» في مسرح ميونيخ حيث يؤلف مسرحية «طبول في الليل»

- يتلقى جائزة كلايست (Kleist)

تشرين الثاني: يتزوج ماريان تسوف. كانون الأول: جرى عرض مسرح طبول في الليل على المسرح الألماني في برلين.

في نيسان يكتب داخل القطار الذي ينقله من برلين الى ميونيخ قصيدة « عن المسكين ب. ب» ويشتغل بجزء من مسرحية هانيبال.

١٩٢٣ . آذار: ولادة آن (Hanne) ابنة بريشت من ماريان تسوف.

أيار: إخراج مسرحية «في غابة المدن» على المسرح الرئاسي في ميونخ (Residenz theater de Munich) لقاء مع هيلين فايجل - يبني صداقة مع برنار رايش وزوجه آسيا لازيس. يعمل بريشت على تعديل مسرحية غوستا بيرلينغ.

عند محاولة الانقلاب الفاشلة التي قام بها «هتلر» «ولـيد ندروف» ، في ميونيخ، في تشرين الثاني، كان اسم بريشت وكذلك ليون فوشتفانجر واردا على لائحة الاشخاص المطلوب إيقافهم في حال نجاح الانقلاب.

كانون الأول: عرض مسرحية بعل Baal في لايبزيج.

تعديل لمسرحية ادوارد الثاني عن الكاتب مارلوف، بالتعاون مع فوشتفانجر.

١٩٢٤ . آذار- عرض للمسرحية المعدلة (ادوارد الثاني)، أخرجها بريشت

على مسرح ميونيخ Kammerspiele de Munich. يقيم بريشت في برلين حيث يصبح «كاتبا مسرحيا» مع كارل زوكماير، لدى مسرح راينار دت الالماني، حتى عام ١٩٦٢. في

تشرين الأول: عرض مسرحية «في غابة المدن» من اخراج اريك انجل على المسرح الالماني. يقدم يورجن فيلنغ مسرحية ادوارد الثاني على شتانسياتر / المسرح الشعبي/

تشرين الثاني: ولادة استفان من بريشت وهيلين فايجل.

عمل دؤوب في جالجي التي أعطاها عنوان «رجل لرجل» (١٩٢٥).

١٩٢٥. ينشغل بريشت بتعديل مسرحية غادة الكاميليا التي سيخرجها برنارد رايش وتمثلها اليزابيت برغنر. يشترك مع عدة جرائد، بخاصة جريدة (die Vossische Zeitung)، والجريدة اليومية

(das tagebuch) وجريدة عالم المسرح (die Weltbuhne) وجريدة اقتصادية (der Berliner Borsen Courier) حيثينشر قصائد وقصص يكتب سيرة حياة الملاكم بول سامسون ـ كورنر. صداقة مع بيسكاتور وجون هارتفيلد وجورج جروسنر. انشاء «فرقة ١٩٢٥» من قبل كتاب شباب من بينهم بريشت، وبيشر ودوبلين وتوشولسكي وغيرهم

١٩٢٦. شباط عرض نص جديد لمسرحية بعل

(Lebenslauf des Mannes Baal)بعنوان (سيرة حياة بعل الرجل) على مسرح الشباب الالماني من إخراج بريشت. اتخاذ موقف مؤيد «للمسرح الملحمي»ايلول: عرض مسرحية رجل لرجل في دار مشتات.

كانون الأول: مسرحية العرس تعرض للمرة الأولى في فرانكفورت.

نشر كتاب «المواعظ (Taschenpostille)» في طبيعة خاصة عند جوستاف كيينهور.

١٩٢٧ . طبعة جديدة للكتاب نفسه تحت عنوان عظات منزلية (Hauspostille) في دار النشر (Propylaenverlag) ـ عمل بريشت عندما كان عضوا في الهيئة التحكيمية لجائزة الشعر للمجلة الدورية (عالم الآداب) (die Literarische)، على منح الجائزة لقصيدة كتبها متسابق دراجات، لم يكن مشتركا في مسابقة الشعر.

آذار: اذاعة للمرة الثانية لمسرحية رجل لرجل من راديو برلين (مع هيلين فايجل).

تعرف بريشت على العالِم الاجتماعي فريتس ستير نبرغ، وعمل مع بيسكاتور، بخاصة في مسرحية شويك (Schweyk). بدأ بالتعاون مع كورت ڤيل:

وقدم عرضا لمسرحية ماهاغوني الصغير في شهر تموز ضمن مهرجان الموسيقا المعاصرة في مدينة بادن ـ بادن. ومن اوغسبورغ طلب من هيلين فايجل ان ترسل له من برلين «كل مايكن ارساله من الأدب الماركسي»، وبخاصة الكراسات الحديثة عن تاريخ الثورة «يقدم بريشت من اذاعة برلين برنامجا عن مسرحية ماكبث لشكسبير. الطلاق بين بريشت وماريان تسوف.

العمل في مسرحية فاتسر وجوغلايشهاكر التي اعلن عنها بيسكاتور، للموسم القادم، وذلك على مسرح بيسكاتور.

١٩٢٨ . كانون الأول: قدم مسرحية «رجل لرجل» على المسرح الشعبي البرليني بالاشتراك مع هنريك جورج وهيلين فايجل، أخرجها اريك انجل.

اقامة بريشت وفايجل، وكورت فايل ولوت لينيا في منطقة لافاندو في فرنسا (Lavandou)

في ٣١ آب: عرضت ابيرا القروش الاربعة

(Lopera de quat sous) على مسرح شيفبا ويردام في برلين (Schiffbauerdamm theater de Berlin)وقد وضع هذا المسرح تحت تصرف بريشت واصدقائه. كتب مسرحية «عظمة مدينة ماهاجوني وانحطاطها» في عام (١٩٢٩) ثم «طيران ليندبيرس».

١٩٢٩ , ١٠ نيسان: زواج بريشت من هيلين فايجل. في أيار تعرف على ولتر بنجامين.

في تموز، عرضت مسرحيتا: «طيران ليندبرغس» واهمية التفاهم، مع موسيقى من تأليف كورت فابل وبول هيند سميث، في مهرجان الموسيقى العصرية في بادن ـ بادن.

آب: عرض مسرحية: النهاية السعيدة (لدروثي لان، وألياس اليزابيت هاوبتمان مع قصائد بريشت) على مسرح شيفبا ويردام.

يعمل بريشت بالتعاون مع اليزلبيت هاويتمان، على كتابة مسرحيات عديدة. (لم تنته)

وهي: فاتسر، لا شيء يأتي من العدم، تجارة الخبز، وغيرها.

١٩٣٠. آذار. عرض مسرحية «عظمة ماهاجوني وانحطاطها» في لايبزيج.

شرع بانشاء مجلة مع وولتر بنجامين وفون برينتانو وايهرينغ حملت عنوان: ازمات ونقد:

ظهور المحاولتين الأولى والثانية عن دار نشر غوستاف كيبنهير. اقامة بريشت في لافاندو بعد معالجة في احدى مصحات منطقة ميونيخ.

حزيران: العرض الأول لمسرحية «القائل نعم» (Der Jasager) في المعهد المركزي للتعليم والتربية في برلين.

اصدار جديد لمسرحية القائل نعم. وتأليف «القائل لا» (Der Neinsager) تشرين الأول: ولادة بربارة من بريشت وهيلين فايجل. كانون الأول: عرض لمسرحية «القرار» La decision، على مسرح غروش شاوبيلهاوس في برلين مع فايجل وغراناش وبوش. قضية اوبيرا القروش الاربعة.

القاعدة والاستثناء: قديسة المسالخ جان (١٩٣٢) والعديد من النصوص النظرية.

١٩٣١ . كانون الثاني: عمل بريشت في مسرحية العلم الاحمر (die Rote Fahne): المقتبسة عن هاملت ليقدمها من راديو برلين. شباط (اصدار جديد) لمسرحية رجل لرجل وعرضها على مسرح الدولة في برلين من إخراج بريشت مع هيلين فايجل وبيترلور. صداقة مع الكاتب السوفييتي سيرجي ترتياكوف، الذي أقام مدة طويلة في برلين.

عرض لفيلم البابا (بابست Pabst)، اوبرا القروش الاربعة (L'opera de quat sous) الذي صوّر دون اشتراك بريشت الذي كان قد نشر السيناريو الأصلي تحت عنوان الورم (die Beule "la Tumeur") في الكراس الثالث الخاص بالمحاولات الادبية. إقامة جديدة في لافانرو مع بعض الاصدقاء، بينهم وولتر بنجامين.

كانون الأول: عرض لمسرحية: عظمة مدينة ماها جوني وانحطاطها (grandeur et Decadence de la ville de Mahagonny) على مسرح كورفير شتندام، في برلين (اخراج بريشت ونيهر). وقدّم الأم عن «غوركي» بالاشتراك مع هانس ايسلر وغينتر فايسنبورن.

١٩٣٢ . كانون الثاني: عرض لمسرحية «الأم» في برلين (على مسرح ـ فالنر ـ عروض مغلقة ـ ثم «كوميديا نهاوس» على مسرح شيفبا وردام).

اخرجها بريشت مع فايجل وبوش وغيرهم. صداقة بين بريشت ومارجريت ستيفين.
نيسان: اذاعة من راديو برلين لمسرحية «قديسة المسالخ جان» مع كارولا نيهر. الفيلم الذي انتجه سلاتان دوروف Kuhle Wampe في الفترة (مابين آب ١٩٣١ وشباط١٩٣٢) منعت عرضه لجنة مراقبة الافلام. ولكن في أيار بعد عرض الفيلم للمرة الثالثة على اللجنة سمح بعرض نسخة معدلة في سينما أتريوم (Atrium).
رحلة الى موسكو لعرض سوفييتي أول للفيلم نفسه. بريشت ودبلين يداومان على حلقة كارل كورش (من تشرين الثاني ١٩٣٢ الى شباط ١٩٣٣) عن الماركسية على طريقة كارل ماركس وشول عن برلين نيوكلين. رؤوس دائرية ورؤوس مدببة (١٩٣٤)؛ الجنود الثلاثة، كتاب للأطفال، ورسوم جورج غروس.

١٩٣٣ كانون الثاني. عرض لمسرحية القرار (La Decision) في ارفورت Erfur، قاطعتها الشرطة، وبدأت الملاحقة بتهمة الخيانة العظمى.
رفضت سلطات دار مشتات Darmstadt تسجل مسرحية«قديسة المسالخ جان في قائمة الأعمال المسرحية.
٢٨ شباط: في اليوم التالي من حريق الريخشتاغ (المجلس التشريعي الألماني)، رحيل بريشت وعائلته الى المنفى (بعدأن اجريت له عملية قبل ذلك بقليل): براغ، فيينا، ثم زيوريخ. اقامة في كارونا، في التيسين (سويسرا).
١٠ أيار. أحرق النازيون كتب بريشت.
حزيران: عرض لمسرحية الخطايا الرئيسية السبعة للبورجوازيين الصغار، موسيقى كورت فايل، على مسرح شان إليزيه في باريس، لحّن إيقاعها، ووقّع رقصاتها جورج بالانشين.
يغادر بريشت سويسرا متوجها الى الدانمارك عن طريق باريس.
يقيم في منزل كارين ميكايليس، في تورو، ثم يقيم في

سكوفسبوستراند، سفيندبورغ، جزيرة فيوني (Fionie) يلتقي مع المثلة الدانمركية روث بيرلو.
رواية القروش الأربعة (١٩٣٤)

١٩٣٤ . يتعاون بريشت مع العديد من المجلات الدورية الالمانية التي نشرها بعض المنفيين: مجلة (die Sammlung) المجموعة، (في امستردام). ومجلة المسرح الحديث (في براغ) die Neue Weltbune (Prague) وصحيفة المانيا الحديثة (Neue Deutshe Blatter (Prague) (في براغ) ومجلة (الازمنة) في باريس (Unsere Zeit). وغيرها

- زيارة وولتر بنجامين في سكوفسبوستراند. رحلة الى لندن حيث التقى مع كارل كورش وهانس ايسلر. ظهرت رواية القروش الأربعة في امستردام، (وأغاني وقصائد، وأناشيد للكورال، بالتعاون مع هانس ايسكر) في منشورات «الهوراسيون والكورياسيون»

Les Horaces et les Curiaces.

١٩٣٥ . رحلة الى موسكو. بريشت يجرد من الجنسية الالمانية. في حزيران يشارك في مؤتمر الكتاب الذي اقيم في باريس. عرض لمسرحية «الام» من قبل روث بيرلو وبعض الكوميديين العمال في كوبنهاجن. إقامة في نيويورك (حتى شباط ١٩٣٦) برفقة هانس ايسلر، بمناسبة إخراج مسرحية الأم على مسرح الذخائر المدنية.
ألفّ مسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) عام (١٩٣٨)، ثم صعوبات خمسة لكتابة الحقيقة.

١٩٣٦ . عودة الى سكوفسبوستراند حيث يقيم ايضا كارل كوشي. وولتر بنجامين يزوره في آب. ظهور مجلة «الكلمة» Das Wort في موسكو، ينشرها بريشت وفيلي بريدل وليون فوشتغانجر: وهي تعارض مجلة الأدب الدولي التي يديرها جوهانس بيشر، وجورج لوكاكس التي تنشر ايضا في موسكو. تشرين الثاني: عرض لمسرحية

«رؤوس مدورة و رؤوس مدببة» باللغة الدانمركية في كوبنهاجن.
عرض لمسرحية: الخطايا الرئيسية السبعة للبورجوازيين الصغار في كوبنهاجن، تمّ منعها من قبل الملك.
نصوص نظرية عن المسرح.

١٩٣٧. مشروع لاقامة «شركة ديدرو». بريشت في باريس من أجل مؤتمر الكتاب الدولي (الموضوع: حرب اسبانيا). في باريس، وفي شهر تشرين الأول، عرض لمسرحية بنادق الأم كارار، مع هيلين فايجل.
بريشت يعمل في كتابة توي ـ رومان ومي ـ تي (وهي روايات لم تكتمل).

١٩٣٨. هيلين فايجل تمثل في شباط مسرحية «بنادق الأم كارار» في كوبنهاجن، وفي أيار، في باريس، ثماني لوحات عن الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه، بعنوان ٩٩٪. صداقة مع مارتين اندرسون ـ نكسو. إقامة طويلة لوولتر بنجامين في سكوفسبوستراند (بين شهري تموز وتشرين الأول). مناقشة أدبية عن الواقعية مع الكاتب لوكاكس.
الطبعة الأولى لحياة غاليليه: (الأرض تدور). عمل في رواية «أعمال السيد يوليوس قيصر. نشر الجزئين الاولين من أعمال بريشت الكاملة، المطبوعين في براغ، في دار النشر «ماليك». « Malik »

١٩٣٩. نيسان: ازاء التهديد الذي مارسته المانيا على الدانمارك، أقام بريشت في السويد حيث بقي عاما واحدا (حتى نيسان ١٩٤٠) في جزيرة صغيرة هي ليدنيجو Lidingo، بالقرب من ستوكهولم. في ايار وفاة والد بريشت في دار مشتات. صداقة وتعاون بين بريشت والرسام هانس تومبرك. بريشت يهتم بمجموعة من الكوميديين العمال والطلاب في السويد.
نصوص نظرية، وبخاصة «شراء النحاس»؛ قضية لوكولوس، الأم كوراج (الشجاعة) وأولادها، قصائد سفند بورغ.

١٩٤٠ . نيسان . أمام غزو الدانمارك والنرويج من قبل القوات الهتلرية ، ترك بريشت السويد وانتقل الى فينلندا . أقام فيها وأصبح ضيف الشاعرة فيوليجوكي .
نصوص نظرية ؛ المعلم بونتيلا وخادمه ماتي ، حوارات المنفيين .

١٩٤١ . أيار ـ حزيران : عند مغادرته فنلندا ، مرّ بريشت بالاتحاد السوفييتي . ومن موسكو ، وصل الى فلاديفوستوك بواسطة القطار العابر لسبيريا . موت مارجريت ستيفن في موسكو . في حزيران ركب البحر على ظهر سفينة سويدية ، ووصل الى سان بيدرو في كاليفورنيا . واقام في سانتا مونيكا بالقرب من هوليود حيث التقى ثانية بألفرد دوبلين ، وليون فوشتفانجر ، وبيترلور ، وفريتس كورنتر ، وفريتس لانج ، وهانس ايسلر ، وبول ديسو ، واودن ، وايشروود ، وهاينزل مان ، وليونارد فرانك ، وفرديناند بروكنر . . وغيرهم .
الصعود الصامد لا رتورو Ui ؛ رؤى سيمون ماشار ، بالتعاون مع فوشتفانجر (١٩٤٣) .
١٩ نيسان : عرض لمسرحية الأم كوراج على مسرح «شاوبيلهاوس» زيورخ . من اخراج ليوبولد لينبترغ ، مع تيريز حيزة .

١٩٤٢ . لقاء مع ادورنو وشوان بيرغ . اعمال سينمائية مختلفة ، وبخاصة مع فريتز لانج (الجلادون يموتون ايضا) . عرض لمسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) ، باللغة الالمانية في نيويورك من اخراج برتولد فييرتل . اللقاء الأول مع اريك بنتلي .

١٩٤٣ . بريشت يقيم في نيويورك حيث يلتقي ثانية بيسكاتور ، والعديد من المهاجرين الالمان

ظهور الترجمة الانكليزية لرواية لرواية القروش الأربعة في نيويورك من قبل اشيروود واودن .

بريشت يعدّل رواية «دوقة أمالفي» لمؤلفها فيبستر بالتعاون مع ر. هايز، وف. ه. هودن، وذلك من أجل اليزابيت بيرجنز. اقامة جديدة في نيويورك عند روث بيرلو (من تشرين الثاني ١٩٤٣ حتى آذار ١٩٤٤). موت ابنه البكر فرانك، الذي سقط على الجبهة الروسية، وهو جندي في الجيش الالماني.

مسرحية (شويك في الحرب العالمية الثانية) «كتب الدور من اجل بيترلور». شرع اريك بينتلي بترجمة آثار بريشت المسرحية وحاول أن يعرّف به في الولايات المتحدة.

٤ شباط: عرض لمسرحية «النفس الطيبة لسي-تشوان على مسرح» «شاوبيلهاوس» زيوريخ. (من اخراج ليونارد ستيكل). في التاسع من ايلول، على المسرح نفسه، وعرض حياة غاليليه، أخرجها ستيكل أيضا ولعب الدور الرئيسي فيها.

١٩٤٤. كتابة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٥). يفكر بريشت ايضا في أن يؤلف كتابا عن «حياة كونفيشيوس» وآخر عن حياة روز لوكسبورغ وموتها، وغيرهما. لقاءات مع شارل لوغتون (وبداية العمل عن غاليليه). بريشت يشارك ايضا في وضع السيناريو لبعض الافلام.

١٩٤٥. بالتعاون مع شارل لوغتون يكتب بريشت النسخة الثانية (الاميركية) غاليلو، من حياة غاليليه. لوغتون يقرأها على بريشت واصدقائه في شهر كانون الأول.

في حزيران، تعرض باللغة الانكليزية مسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) «تحت عنوان» «الحياة الخاصة للعرق السيّد» في نيويورك مع البير والس باسرمان.

بريشت يكتب البيان الشيوعي لماركس وانجلز بصيغة شعرية.

١٩٤٦ . رحلات متعددة الى نيويرك . عرض لمسرحية دوقة أمالفي «المعدّلة مع اليزابيت بيرجز» في بوستن ونيويورك .

١٩٤٧ . يشاهد بريشت فيلم شابلن «السيد فيردو» ويعجب به . مشروع فيلم من اجل ليفيس ميلستون عن قصص هوفمان ، واوبرا اوفنباخ . في ٣١ تموز : العرض الأول لمسرحية غاليليو باللغة الانكليزية ، في لوس انجلوس على مسرح كورنيه ، مع شارل لوغتون باخراج من جوزيف لوزي . في كانون الأول ، قدم العرض على مسرح ماكسين اليوت في نيويورك . في نهاية تشرين الأول مثل بريشت امام لجنة النشاطات المناوئة لاميركا ، في واشنطن . وحالا بعدها ، غادر الولايات المتحدة ، وفي تشرين الثاني أقام في سويسرا . في فترة مابين شهري تشرين الثاني الى كانون الأول ، يعمل بريشت على تعديل الترجمة الالمانية لمسرحية «انتجونا» لسوفوكليس التي نقلها هولدرلين .

١٩٤٨ . بريشت يسكن بالقرب من زيوريخ . ويقيم صداقة مع ماكس فريش ؛ يلتقي بمنتر فايزنبورن .

٣٠ كانون الأول ، عرض لسبعة مشاهد من مسرحية «الخوف الكبير للرايخ الثالث وبؤسه» في برلين على المسرح الالماني بادارة فولفجانغ لاتغوف . في ١٥ شباط ، عرضت في شور ـ سويسرا انتجونا عن سو فوكليس ـ هولد يرلين ـ بريشت ، من إخراج بريشت ونهر ، مع هيلين فايجل التي قامت بالدور الرئيسي .

في ٤ أيار ، عرضت في نورتفيلد (منيزوتا) مسرحية دائرة الطباشير القوقازية باللغة الانكليزية . وفي الخامس من حزيران تم العرض الأول لمسرحية المعلم بونتيلا وخادمة ماتي ، على مسرح «شوبيلهاوس ـ زيوريخ ، اخرجها كورت هيرشفيلد وبريشت . مشروع لاقامة بريشت في سالزبورغ . رفض الحلفاء ان يعطوا لبريشت اجازة مرور

عبر المانيا الى برلين. وبواسطة جواز سفر تشيكي، دخل بريشت الى براغ، ومن ثم الى برلين الشرقية التي استقر فيها في شهر تشرين الأول. دعاه المسرح الالماني الى اخراج مسرحية «الأم كوراج» بالاشتراك مع اريك انجل. ظهور ديوان «تواريخ التقويم» (Histoires de Calendrier). بريشت يؤلف الأورجانون الصغير للمسرح.

١٩٤٩. ١١ كانون الأول عرض لمسرحية «الأم كوراج» على المسرح الألماني. اخرجها بريشت وانجل مع هيلين فايجل. اقامة جديدة لبريشت في زيوريخ (شباط - أيار). تتبع المساعي فيما يتعلق باقامة بريشت المحتملة في سالزبورغ. في ايلول، يعود الى برلين ويؤلف مع هيلين فانجل فرقة برلين Berliner Ensemble.

في ١٢ كانون الأول: العرض الأول من قبل فرقة برلين، للمعلم بوتيلا وخادمة ماتي، أخرجها بريشت وانجل مع تسكيل و جيشونك على المسرح الالماني. بريشت يؤلف: يوميات البلدية، اعتمادا على «هزيمة نوردال جريج».

تظهر مجموعة المحاولات الأدبية (Versche) للمرة الثانية من دار النشر «سير كامب» «Suhrkamp». نشر كتاب «الأورجانون الصغير» ومسرحية دائرة الطباشير القوقازية في مجلة: المضمون والشكل (Sinn und Form).

١٩٥٠. رغب بريشت في أن يعود بيتر لور من اميركا ويعرض عليه أن يلعب دور هاملت في فرقة برلين. بريشت يحصل على الجنسية النمساوية.

١٥ نيسان: عرض لمسرحية «الاستاذ» (Precepteur) للكاتب لانز التي عدلّها بريشت، وقام باخراجها بنفسه على المسرح الألماني.

في ٨ تشرين الأول ١٩٥٠، العرض الأول لمسرحية الأم كوراج

(Mere Courage) على مسرح ميونيخ، أخرجها بريشت أيضا مع تيريز جيهزي. بريشت يصبح عضوا في أكاديمية الفنون في برلين، ويستأجر منزلا في بوكوف.

مراثي بوكوف (Elegies de Buckow) بريشت ينقح مع بول ديسو مسرحية قضية لوكولاس لتقديمها على شكل أوبرا.

١٩٥١ . في العاشر من كانون الأول، عرض لمسرحية الأم مع هيلين فايجل، أخرجها بريشت وقدمتها مجموعة برلين على المسرح الالماني. في السابع عشر من آذار عرض لمسرحية «قضية لوكولوس» على المسرح الشعبي في برلين (Staatsoper de Berliner): توقفت العروض عقب المناقشات السياسية. فأضاف بريشت وديسو بعض التعديلات على عملهما.

وفي ١٢ تشرين الأول، يعيد المسرح الشعبي العرض المسرحي: ادانة لوكولوس.

في آب، الالقاء الأول للقصائد (Herrnburger Bericht)، التي كتبها بريشت وديسو من أجل المهرجان العالمي للشبيبة الديمقراطية، على المسرح الالماني في برلين الشرقية.

في ١١ ايلول، عرض جديد لمسرحية الام كوراج من قبل بريشت وانجل بمرافقة فرقة برلين على المسرح الالماني (وقد لعب دور الطباخ الممثل بوش).

في ٢٦ ايلول. يوجه بريشت رسالة مفتوحة الى الفنانين والكتاب الألمان. في ٧ تشرين الأول، يتلقى الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى.

نشرت دار النشر اوفبو - فيرلاج (Aufbau- Verlag) (برلين الشرقية) مختارات مؤلفة من مئة قصيدة لبريشت. زراعة الدُخن).

تأليف ديوان جماعي يتعلق بعروض ستة لفرقة برلين: العمل المسرحي Theaterarbeit(نشر عام ١٩٥٢). نصوص نظرية عن الجدل المسرحي

الشروع بعمل يتعلق بتمويل مسرحية كوريولان (Coriolan).

١٩٥٢. شباط: جولة لفرقة برلين في فارسوفيا. تموز: لوكاكس يقوم بزيارة بريشت في بوكوف.

في ١٦ تشرين الثاني تلعب فرقة برلين مسرحية «بنادق الأم كارار» على المسرح الالماني.

١٩٥٣. كانون الثاني: يتوسط بريشت من أجل العفو عن الزوجين روز نبرج.

نيسان: اشتراك بريشت وهيلين فايجل ومساعديهم من فرقة برلين في ندوة حول ستانسلافسكي (Stanislawski- Konferenz)

في ٢٣ ايار: العرض الأول لمسرحية «حفرة القطط» (Katzgraben) لمؤلفها اروين ستريتماتر، من قبل فرقة برلين، اخرجها بريشت على المسرح الالماني.

في ١٧ حزيران، ازاء الانتفاضة العمالية في برلين الشرقية، وجه بريشت الى وولتر أو لبريشت رسالة لم تنشر الصحف منها سوى الجملة الأخيرة، حيث يبدي تأييده للنظام القائم. في ٢٣ حزيران: يوضح بريشت موقفه في مجلة أخبار المانيا(Neus Deutschlakd)

انتقادات بريشت ازاء السياسة الثقافية لجمهورية ألمانيا الديمقراطية. بريشت يؤلف قصائد لفيلم جوريس ايفنر، «انشودة الأنهار». يبدأ بالعمل في عمله المسرحي الاخير: تيراندوت Turandot، او مؤتمر عمال تنظيف الملابس (١٩٥٤ ـ لم يراجعها بريشت).

بداية نشر نصوص مسرحه الكامل لدى دار النشر سور كامب (Suhrkamp) • لصالح جمهورية المانية الفيدرالية) ثم لدى اوفبو (لصالح جمهورية المانيا الديمقراطية).

١٩٥٤ . كانون الثاني: دعي بريشت الى ان يترأس المجلس الفني لدى وزارة الثقافة.

في آذار: غادرت فرقة برلين المسرح الالماني وأقامت في مسرح (am Schiffbauerdamm)وقدمت على خشبته مسرحية بريشت دون جوان (Don Juan) المقتبسة عن موليير، من إخراج بينو بيسون.
في ٧ تشرين الأول عرضت على المسرح نفسه مسرحية دائرة الطباشير القوقازية التي أخرجها بريشت، واشترك فيها أنجيلكا هورفيكس، وهيلين فايجل وارنست بونش.

في تموز: اشتركت فرقة برلين في المهرجان الدولي الاول لمسرح باريس بمسرحية الام كوراج والجرّة المكسورة لكلايست.

في كانون الأول، حضر بريشت مع جوهانس ر. بيشر الندوات، حول جائزة ستالين.

١٩٥٥ . ١٢ كانون الثاني: عرض لمسرحية معركة الشتاء لجوهانس ر. بيشر على مسرح فرقة برلين اخرجها بريشت. في ٢٢ شباط: مشاركة في مؤتمر مناصري السلام لمدينة دريسد. في آذار، رحلة الى هامبورغ حيث اشترك في مؤتمر نادي القلم (Pen- club)

في نيسان: بمناسبة مؤتمر مشتات عن المسرح، حرّر بحثا مقتضبا بعنوان: «هل يمكن اصلاح العالم الحالي عن طريق المسرح؟» في أيار: سافر بريشت الى موسكو ليتلقى جائزة ستالين. في ١٥ ايار، وجه الى أكاديمية الفنون في برلين رسالة تتضمن الترتيبات الواجب اتباعها في حال موته.

اشتراك فرقة برلين. بالمهرجان الثاني لمسرح باريس:

عرض لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية.

كانون الأول: البدء بالتمارين لمسرحية حياة غاليليه على مسرح فرقة برلين مع ارنست بوش، بادارة بريشت.

أبجدية الحرب (Kriegsfibel) (قصائد وصور). فيلم لكافالكنتي مقتبس عن مسرحية السيد بونتيلا وخادمه ماتي.

١٩٥٦. كانون الثاني: يشارك بريشت بالمؤتمر الرابع للكتاب الألمان.

شباط. بريشت يذهب الى ميلانو من اجل اوبرا القروش الأربعة على المسرح الصغير (Piccolo Teatro) من اخراج جيورجيو سترهلر. في بداية شهر ايار، بريشت يدخل المستشفى على اثر نزلة وافدة (الزكام).

٤ تموز: رسالة الى البوندشتاغ (مجلس الأمة) الالماني في بون يناهض فيها إعادة تسليح المانيا الفيدرالية.

بريشت يشرف على التدريب النهائي لمسرحية حياة غاليليه في ١٠ آب.

في ١٤ آب الساعة الثالثة والعشرين والدقيقة الخامسة والاربعين، مات بريشت عقب انسداد في نسيج القلب العضلي، في منزله بمدينة برلين.

في ١٧ آب، دفن في قبر غير بعيد عن قبر هيجل، في دوروتينفريدوف Dorotheenfriedhof، بالقرب من منزله بشارع شوشتراسة.

في ١٨ آب. اقامت له فرقة برلين حفلا تأبينيا ـ خطابات لجورج لوكاكس، وجوهانس، بيشر وولتر او لبريشت.

« الى اولئك الذين يأتون من بعدنا»

حقا، اني أعيش في أزمنة مظلمة!

ان لغة ، لا خبث فيها دليل على الحماقة،

وجبهة ملساء، دليل على الاحساس

والذي يضحك، لم يتلق بعد النبأ المفجع.

يالهذه الأزمنة التي أصبح

فيها الحديث عن الأشجار شبه جريمة

لأننا بذلك نصمت عن الكثير من الجرائم

أوَلم يعد اذاً باستطاعة الذي يعبر الشارع هناك بهدوء

أن يبلغ أصدقاءه

الغارقين في الضيق؟

حقا: انني ما زلت أكسب لقمة عيشي.

ولكن صدقوني. إنها مصادفة محضة.

لا شيء مما أفعله يهبني الحق في

أن آكل كفايتي.

لقد رحمت مصادفة (اذا هجرني حظي، فأنا ضائع.)

يقولون لي: كل أنت، واشرب! كن سعيدا بما لديك

ولكن كيف استطيع أن آكل واشرب، في حين

انني انتزع ماآكل من الجائع،

وكأس الماء من الذي يموت عطشا؟

ومع ذلك، فانني آكل وأشرب.

وأود ايضا لو كنت حكيما.

لقد تكلمت الكتب القديمة عن ماهية الحكمة.

وهي ان يبتعد المرء عن مشاحنات العالم

وان يمضي وقته القصير على هذه الأرض دون خوف.

وانه لمن الحكمة ايضا

ان يسلك المرء طريقه دون عنف

وان يقابل الاساءة بالحسنى

وألا يشبع رغباته، بل أن يتناساها.

كل هذا يستحيل علي:

حقا اني أعيش في أزمنة مظلمة.

-٢-

جئت الى المدن في زمن الفوضى

إذ كانت المجاعة تسود فيها

ولدت بين الناس في زمن الفتنة

وتمردت معهم.

وهكذا انقضى الزمن

الذي وهب لي على الأرض

رغيفي، كنت آكله وسط المعارك،

وعند النوم كنت أتمدد وسط القَتَلَة،

والحب، استسلمت له دون اعتبار

وأمام الطبيعة، لم يرحمني أحد

هكذا انقضى الزمن

الذي وهب لي على الأرض

في زمني، كانت الدروب تؤدي الى المستنقع.

لقد فضحني الكلام لدى الجلاد.

ولم أكن أملك من السلطة إلا قليلا. لكن سلطة السادة

كانت أكثر ثباتا بدوني، كنت أرجو ذلك على الأقل.

هكذا انقضى الزمن

الذي وهب لي على الأرض

كانت القدرات محدودة. والهدف

ظل بعيدا،

واضحاً كل الوضوح، على الرغم من انه يكاد يكون

بعيد المنال بالنسبة لي.

هكذا انقضى الزمن

الذي وهب لي على الأرض.

-٣-

أنتم الذين تخرجون من الغمر

حيث غرقنا

تذكروا ايضا

الزمن المظلم

الذي نجوتم منه

عندما تتحدثون عن ضعفنا

كنا نذهب، يائسين. نبدّل البلدان أكثر من تبديل أحذيتنا

في خضمّ الحروب، بين الطبقات،

هناك حيث يسود الظلم، ولا وجود للتمرد

نحن نعرف أنّ:

الحقد على الوضاعة، هو أيضا

يغضّن الملامح

والغضب على الظلم

يجعل الصوت أجشّا ويا للأسف، نحن

الذين كنا نودّ تمهيد سبل الصداقة

لم نستطع أن نكون، نحن أنفسنا، ودودين.

ولكن أنتم، عندما يحين الوقت

الذي يساعد فيه الانسان أخاه الانسان

فلتذكرونا

بتسامح



الباب الثاني

قراءة



زمن الدمار

«الانسان خنزير

والخنزير يؤوب الى منزله»

«طبول في الليل»

بعل أو الرفض

ان ما يؤكده بريشت في مسرحية «بعل» (BAAL) هو الرفض، وهو رفض جذري مطلق تتغنى به فرقة كورال مسرحية بعل وبخاصة الذكور منهم على النحو التالي:

-١-

كان بعل ينمو على صدر أمه الأبيض.

كم كانت السماء آنذاك رحبة، ساكنة، باهتة.

فتية، عارية، غريبة كل الغرابة

هكذا أحبها بعل، حين وُلِد بعل

-٢-

كذلك لبثت السماء، بين فرح وترح.

حتى عند نوم بعل، كانت السماء سعيدة، لا تراه

السماء بنفسجية اللّون في الليل، وبعل ثمل.

عند الصباح، يصير تقيا، والسماء تصبح ثمرة داكنة.

-٣-

كان بعل عاريا، يتمرغ على الأرض بهدوء

والسماء وحدها، تثابر بفخر

على ستر عريه .
كل الرذائل تصلح لشيء ما
كذلك الانسان الذي صدرت عنه ، يقول بعل ،
الرذائل هي شيء ما ، إذا ادرك المرء ما يريد منها .
انتقِ منها اثنتين . إنّ واحدة فقط هي شيء كثير .

-٥-

لا تكن شديد الكسل ، متراخيا
لعمرك ، إن التمتع ليس بهذه السهولة
فالمرء بحاجة الى أعضاء مقدسة ، وإلى الخبرة أيضا :
وأحيانا يكون الكرش مؤذيا .

-٦-

يغمز ، بعل بعينه النسور السمينة
التي ترصد جثة من السماء المرصعة بالنجوم
وأحيانا يتماوت بعل . فلينقضّ عليه نسر
وعند المساء ، يتعشى بصمت واحدا من هذه النسور

-٧-

تحت النجوم الخافتة ، في وادي الدموع
يقضم بعل بصوت عال حقولا شاسعة
وعندما لا يبقى شيء ، يذهب بعل قافزا مغنيا
باحثا عن الوسن في الغابة الأبدية .

-٨-

وصدر الأرض المظلم، يشدّ بعلا نحوه:

ما هو العالم اذاً بالنسبة لبعل؟ بعل شبعان

يطبق بعل جفنيه على السماء

محتفظا منها بما يكفيه وهو ميت

-٩-

عندما كان بعل يغني في صدر الأرض المظلم،

كانت السماء لا تزال رحبة، هادئة، شاحبة

فتية، عارية، غريبة كل الغرابة

كما كان يحبها بعل، حين كان بعل في الوجود.

إن مسرحية بعل بكاملها، وهي مسرحية بريشت الأولى تعيد هذا الرفض الهادىء. إن بعل ينكر الحياة؛ وينكر أيضا الموت، وينكر نفسه.

وصف لشخصية فنّان:

بعل لا يشتغل. إنه شاعر يغني قصائده في الملاهي والحانات المريبة كما فعل فرانك فيد كيند[1] الذي كان بريشت يعجب به كثيرا (وقد نظم له بريشت عند موته أمسية تكريمية مع بعض رفاقه، من جامعة لويس ماكسيميليان) وكما سيفعل بريشت نفسه بعد حين في ميونيخ وبرلين. بعل يغني، ولكنه يمتنع عن ذلك أحيانا، ، مما يثير استنكار جمهوره الواسع . . . .

(١) فرانك فيد كيند (١٨٦٤-١٩١٨) شاعر ومؤلف مسرحي من أبرز من كتبوا في التعبيرية من مؤلفاته نذكر: صحوة الربيع (١٨٩١)، مأساة لولو وهي مجزأة الى مسرحتين: روح الأرض وعلبة البندور(القيثارة)، ماركيز كايت وغيرها. وقد وقف جزءاً كبيرا من مؤلفاته يثني فيها على الميول الجنسية.

إن بعل عبقري: عبقري يزدري بعبقريته ـ مثل ريمبو الذي استأثر بفكر بريشت في شبابه. وبعد مسرحية «بعل» نجد بريشت يضمّن نصوصه جملاً من نصوص «ريمبو» «البحر، هذا الاحساس البنفسجي. ألا تحسون بالرغبة في أن تبصقوا فيه، مرة واحدة على الأقل؟ ثم جبال الحبشة! هناك تلتفتون الى اموركم (. . .) عندما ينحدر المرء مستلقيا على ظهره في مجرى نهر عات، وهو عار، تحت السماء البرتقالية دون أن يرى شيئا سوى أن السماء تغدو بنفسجية اللّون، ثم تصبح سوداء داكنة، وكأنها ثغرة مفتوحة. . . .»

ومثل ريمبو، يغرم بعل برجل: هو ايكارت، يلاحقه، ويقتله غيرة، ومن المؤكد أن بعل أحب نساء كثيرات، أو بالأحرى تمتع بهن ومن ثم حطّمهن؛ وهنّ: جانيت العفيفة خطيبة جان العفيف الذي دفعها الى الانتحار، وصوفيا بارجية التي اختطفها، واغتصبها ثم هجرها، لأنه لايحترم سوى ايكارت: « ولقد دنّست أنا الجثث مرتين، كي تبقى أنت نقيا، يا ايكارت». ان بعل لا يتوجه بكلامه الى الله أو الى الناس الآخرين، الاحياء منهم والأموات، الا مجدّفا (حتى انه يشتم جثمان تيدّي Teddy، الحطاب الميت)، متسلحاً بسخرية دائمة يوجهها أيضا ضد نفسه.

إن بعل يفسد كل شيء: العالم، المجتمع والناس[٢] وحتى نفسه. وهو لا يعترف الا بالجسد: هذا الجسد الأبيض، الغض الدافئ و الوسيم الذي يتغنى به احيانا، لحم الأجساد المنفّخ، وأجساد الكائنات الحية أو الجثث المتروكة للفساد في الغابات، التي تجرفها الأنهار و «تمسك بها الاشنيات والنباتات المائية».

من هو اذاً بعل هذا؟ فلنصغ الى ممثلي جماعة الرهبان وحراس الغابات وهم يعرّفونه بشيء من الدقة من خلال الوقائع:

---

(٢) التعبير لبول كلوديلك «المقدّمة» لمؤلفات ريمبو. منشورات مركور في فرنسا.

الحارس الأول: ما هو بالضبط؟

الحارس الثاني: قبل كل شيء، هو قاتل. في باديء الأمر، هو فنان يقدم المنوعات، ثم صاحب حيلة. انه حطاب، عاشق لامرأة تملك الملايين، بائس يصطاد النساء. عند ارتكابه الجريمة، يقبض عليه ولكنه يتمتع بقوة فيل. كل هذا بسبب نادلة، عاهرة سجّل اسمها في سجل الشرطة. وبسببها قتل بطعنة سكين أحسن أصدقاء شبابه.

الحارس الأول: إن كائنا كهذا عديم الرحمة تماما. إنه حيوان متوحش.

الحارس الثاني: مع هذا، هو طفل بكل معنى الكلمة. يختلس الحطب من نساء مسنات معرضا نفسه للخطر. هو لا يملك شيئا على الاطلاق. كانت النادلةكل ما تبقى له. ولهذا دون شك أطاح بصديقه الذي كان يسلك هو الآخر حياة مريبة.

جوزيف ك. ؟

أيكون بعل هو بريشت نفسه، كما كان يحلم في سنه العشرين:

«طفلاً يحمل مصيراً سيئاً للانسان»، عدو كل مجتمع؟ هذا ممكن. مع ذلك فإن شخصية بعل ليست فقط نسيج الخيال والاحلام: فقد نجد عنه نماذج حقيقية. وبريشت أشار الى ذلك في عام ١٩٢٦، بمناسبة إخراج جديد لمسرحية بعل في برلين حين قال: «تعالج هذه السيرة المأساوية حياة انسان عاش فعلا وقد كان يدعى جوزيف ك (النص منقول حرفيا). وقد روى لي بعضهم انهم مازالوا يذكرون الى حد كبير ذلك الشخص من خلال سلوكه الذي لفت الأنظار في عصره. إنه الطفل الشرعي لامرأة تعمل في تنظيف الملابس والكوي. سرعان ماأصبح سيء السمعة. وبدون أن يحصل على أدنى حدّ من الثقافة، فقد كان قادرا على أن يثير اهتمام أكثر الناس ثقافة

وعلما اذ كان يعقد مناقشات يظهر فيها انه مطلع تمام الاطلاع على مجرى الأمور. وكان صديقي يقول لي إنّ له اسلوبا في التصرف (عندما يمسك سيجارة أو يجلس على كرسي. . الخ) جعل الشباب المتحدرين من أرقى المجتمعات يتأثرون به ويحاولون تقليده. على كل حال، فإن حياته التافهة جعلته ينحدر أكثر فأكثر، لا سيما إنه لم يكن لينخرط بأي عمل، ولذلك فقد استغل بصورة وقحة كل الإمكانيات التي كانت تتهيأ له. وقد حمل مسؤولية العديد من الأعمال الغامضة، مثل انتحار شابة. كانت مهنته ميكانيكيا، ولكنه كما هو معلوم، لم يشتغل بها قط. وعندما ساءت الأحوال معه في بلده(A)، تشرّد برفقة طالب في الطب كان فاشلاً، ولكنه عاد اليها فيما بعد حوالي عام ١٩١١. وهناك أثناء مشاجرة بالسكاكين وقعت داخل حانة مشبوهة في مدينة لوتيرلينش / Lauterlech/ ، قتل صديقه هذا وكان قتله على وجه التقريب على يد (ك) نفسه. بعد هذه الحادثة اختفى من مدينة (A) ومات بلا شك من شدة الفقر والبؤس في منطقة (فوريه نوار) F oret- Noire (الغابة السوداد).

وسواء أكانت هذه الروايات حقيقية أم مختلقة (كما يفترض عند اليزابيت هوتمان)، فإن هذه القصة الطريفة تعبر تماماً عن ارادة بريشت اللاحقة في أن يتخلص من بعل. والأكثر من ذلك: الظروف نفسها التي رافقت تأليف مسرحية بعل، لأن هذه المسرحية استندت أصولها أيضا من عمل مسرحي سابق هو المنعزل (DER-EINSAME) الذي ظهر عام ١٩١٧ للكاتب هانس جوست. وهو مسرحي تعبيري يصبح فيما بعد واحدا من المؤلفين الرسميين للنظام النازي.

محاكاة ساخرة

المنعزل هي قصة حياة مسرحية للشاعر الرومانسي كريستيان ديتريتش غرابيه. مبنية على وقائع حقيقية تصف لنا انحطاطاً لشاعر منبوذ وآلامه (وكان لها عنوان آخر هو ـ انحطاط رجل).

وتقول الرواية إنه بينما كان بريشت يتنافس مع أحد أصدقائه وهو جورج بفانزيلت، ويسخر من مسرحية جوست ناعتاً اياها بالمثالية، تحدّاه هذا الأخير ليكتب واحدة مماثلة في أربعة أيام. ولعل مسرحية بعل ثمرة هذا التحدي. ولكن هذا الأمر لا يتعدّى الرواية. وفي الواقع فقد ألّف بريشت نماذج عديدة لمسرحية بعل (من عام ١٩١٨ الى عام ١٩٢٠) ثم أعاد النظر فيها عام ١٩٢٦.

وهناك مشاهد متماثلة صارخة تقرب «بعل» من مسرحية «المنعزل»، نرى فيها «بعل» شاعراً مثل غرابيه (GRABBE) ومثله أيضاً له صديق يدعى ايكارت (في مسرحية جوست يدعى هانس ايكارت)، وكذلك فإنه يغري خطيبته هذا الصديق... المشاهد المتماثلة عديدة بين العملين: وهي تبدأ من المواقف (مشاهد الحانات) الى الحوار (البطل نفسه يتقمص صورة المسيح). ويصل التشابه الى استعمال وسائل مسرحية واحدة (غرفة جوست تنفتح وتنغلق على ألحان متوافقة لبيتهوڤن، بينما يرافق بعضا من مشاهد «بعل» أرغن بربري يعزف «تريستان» TRISAN.

ولكن هذه الأشياء المتشابهة تبرز أيضا الاختلافات بين المسرحيتين: عند جوست، أُخذتْ أنغام بيتهوڤن حرفيا: انها هنا للتمجيد، وهي تؤيد الشاعر ضد المجتمع. لا شيء من هذا القبيل عند بريشت، فألحان تريستان على الأرغن البربري التي ترافق مشهدا مغريا، ليس لها سوى قيمة سلبية.

مسرحية «بعل» هي المحاكاة الساخرة لمسرحية المنعزل. يقلد بريشت جوست لكي يدمره. إن شاعره لم يعد ذلك «الشاعر المنبوذ» الذي يعظمه جوست، ذلك الرجل العبقري الغامض، المتمرد على مجتمع يرفضه بدوره.

فبعل يكاد يكون شاعرا: شاعر المواخير المتجول، مغنّ لا يطيب له الغناء الا عندما يحتاج الى ممارسة الحب ويدمّره بذلك نفسه وموهبته

و«عبقريته». لم يعد بعل متمردا. إنه لا يتوق الا الى العدم: «لا شيء أ
من العدم».

ليس علينا سوى أن نقارن الخطب المطوّلة النهائية لأبطال جو
وأبطال بريشت لنقدر الاختلاف بين المسرحيتين. عند جوست يه
الشاعر المحتضر:

« التواضع في البدء وفي النهاية.
وها ان أصقاعا مظلمة تقترب، محجوبة
الآن ينقشع الضباب... وترى العين بعيدا
ايها النوم، هل أنت اليقظة؟
- ايها الموت، أنت الخلود!».

يؤكد بعل وهو يحتضر:

«ولكن المرء يختنق هنا. في الخارج، الجو صاف، اريد أن أخرج (ينهض
سأفعل عزيزي بعل (بصوت حازم)، لست ميتا، الجو صحو في الخار
ياعزيزي بعل. سأذهب الى الباب. مازالت لي ركبتان: عند الباب،
أفضل. اللعنة! يا عزيزي بعل! (يجر نفسه على أطرافه الأربعة حتى العتب
نجوم.. احم (يجر نفسه الى الخارج)

ان مسرحية بعل لبريشت تناهض كل رومانسية، وبخاصة الق
الأخيرة للرومانسية الالمانية أي التعبيرية. وهو لا يساهم في هذه النزع
ليدمّرها، دافعا بها الى العبث. واذا كان بريشت قد استخدم قوالب التعب
ولغتها، فذلك ليجعلها ترتد ضد مصادرها.

في عام ١٩١٨، بلغت التعبيرية مرحلة الانحدار. فقد مات فر
في كيند. وبابتعاد الدراما التعبيرية عن كل نقد اجتماعي (مثل نقد ستار
في أعماله الأدبية الأولى، وحتى نقد فيد كيند) فقد تحولت انفعالا: انف

شخصية ينتهي بها الأمر حتما الى هزيمة زمنية وانتصار روحي ازاء مجتمع متماسك. هذه الشخصية تغدو شيئا فشيئا أقل فردية: تصبح أنموذجا عريقا، وهي تمثل الانسان؛ فالكتّاب المسرحيون التعبيريون لا يشيرون اليه، لا باسمه، ولا بوظيفته، ولكن بألفاظ مثل: الأب، الأم، الابن، الشاب أو البحار. لم يبق للعمل الأدبي تاريخ ولا عمل، ولا أشخاص ايضا: إنه لا يتعدى أن يكون عملية استشباح صرفة، وليس هو سوى القاء الضوء على المخاوف و الأقدار الذاتية لهذا البطل المجرد.

فالمسرح التعبيري تضاءل أيضا تدريجيا الى شكل أدبي واحد: هو دراما المواقف. وكل مسرحية تبدو صورة أخرى لأنموذج بعيد المنال (منها مسرحية الحلم للكاتب ستريندبرغ التي لا تختلف عن الفكرة السابقة كثيرا).

ومنذ ذلك الحين يظهر معنى مسرحية بعل واضحا:

إن بريشت يقلب وظيفة بطله بعل مستخدما شكل الدراما التعبيرية، ومحاكيا اسلوبها محاكاة ساخرة: هذا الاسلوب الذي هو «القاء الكلام على الناس من قبل الممثل»[3] (فمسرحية بعل هي ايضا مسرحية مواقف). لم يعد بعل يسعى وراء المديح بل يهرب منه. ولم يعد يحاول التحرر من المادة بل يلذ له أن يتمرغ فيها باشمئزاز. لم يعد يعارض بل يرضخ. لا يصف لنا بريشت انفعالا أو انحطاطا (كانت فكرة انحطاط الانسان موضوع الكتّاب التعبيريين على الدوام)، وانما يصف حالة. وعندما يتحدث جوست عن السماء المضاءة بالنجوم، فإن بريشت يوجّه نظره الى الاسفل: إن بطله ينقب في فضلاته الشخصية:

٣- العبارة لبريشت الذي وصف المسرح التعبيري، وكأنه ارادة مأساوية خالية من المأساة.

«قال لي أروج: إنّ أعزّ مكان لديه على الارض
هو دائما المرحاض.
وقال إنه المكان الذي يشعر فيه المرء بالراحة،
ذلك أن فوق رأسه النجوم، وتحته الفضلات.
بكل بساطة، ألم يكن هذا المكان رائعاً
حيث يمكن للمرء أن يكون وحيداً،
حتى في ليلة عرسه.
مكان وضيع، حيث تدرك بجلاء
أنك لست سوى انسان لا يريد الاحتفاظ بشيء.
مكان للتفكير تستطيع فيه أن تعدّ جوفك
لملذات جديدة،
وحيث يعمل المرء، وهو يستريح جسديا لمصلحته، ببطء ولكن بالحاح.»

إن مسرحية بعل هي بلا شك ترجمة لسيرة كاتب تعبيري. إنها شهادة وفاة.

طبول في الليل
أو رفض غامض

ابتعد بريشت علناً، منذ مسرحيته الثانية، عن النزعة التعبيرية والتفت نحو عالم المانيا الواقعي الذي عاصره في فترة ما بعد الحرب. لم يعد لمسرحية بعل رواج في أي مكان، لا في الملاهي ولا في غرف الجواري أو الغابات وقد تجاوزها الزمن. أما مسرحية «طبول في الليل» فلها مكان وزمان

محددان بدقة إذ تجري أحداثها في برلين خلال شتاء عام /١٩١٨/ في الليلة التي هاجم فيها جيش الحركة الاسبرتاكية في الصحف. لم تكن شخصيات مسرحية بعل في غالبيتها مذكورة الا باسمها الأول أو بوظيفتها؛ أما بريشت في مسرحية طبول في الليل فإنه لا يحرمُنا من أي تفصيل من شأنه العمل على تحديد أبطاله، اذ يمنحهم هوية شخصية كاملة، ويسجلهم داخل الواقع التاريخي.

واذا لم يكن بريشت الشاهد على أحداث برلين التي يثيرها في مسرحية طبول في الليل، فقد كان على الأقل شاهداً على تلك الأحداث التي جرت بعد فترة في ميونيخ والتي حرّضت على انشاء مجالس مؤقتة للعمال والجنود، كمجلس مدينة اوغسبورج الذي كان بريشت عضواً فيه على غرار ما حدث في كل مناطق بافاريا

لقد كتب بريشت اذن مسرحية «طبول في الليل» عن ذلك الحدث، أو عن الفترة التي تلته عند خيبة أمل الثوريين بعد هزيمتهم حينما أعيد توطيد «النظام تحت سلطة ايبير(Ebert) وهو اشتراكي ديمقراطي أصبح رئيساً للرايخ.

الواقع كما يراه بيشنر:

على كل حال، قد يكون من الخطأ أن نعتقد هذا العمل الأدبي منبثقاً من مجرد اتصال بريشت بهذه الثورة المخفقة؛ فهو أيضاً نتاج مسعى أدبي هدفه: العودة الى أحد مصادر الواقعية الألمانية، أي الى مؤلفات جورج بيشنر. ونحن نعرف مدى الاعجاب الذي كان يكنّه بريشت الطالب لبيشنر. فضلاً عن هذا، فإن بين بريشنر وبريشت الآن تشابهاً في الموقف: أليس كل منهما ثوريين خائبين بعد هزيمة القضية التي تعاطفا معها؟ (فالحركة الاسبرتاكية بالنسبة لبريشت هي كالانتفاضات اللاحقة عام ١٩٣٠ بالنسبة لبيشنر).

وهكذا فإن مسرحية موت دانتون ومسرحية طبول في الليل ترسمان فشل حركة ثورية، انطلاقا من تناقضاتها الداخلية. فمواقف الشخصيات الرئيسية كموقف دانتون في هذه والجندي كراجلر (KRAGLER) في تلك، تعرض كثيراً من النقاط المشتركة: إنّ دانتون و كراجلر مرتبطان بالثورة بشكل موضوعي ولكن لا أحد منهما يستطيع القيام بأعبائها حتى النهاية. لأن دانتون «ثوري بورجوازي كبير غير قادر على تجاوز الأهداف البورجوازية لهذه الثورة»، ولأن كراجلر ظلّ على الرغم من الحرب، وعلى الرغم من السنوات التي قضاها في الأسر، بورجوازياً صغيراً: إنه بورجوازي صغير مبعد عن طبقته متمرد، فهو مع ذلك لن يخون هذه الطبقة.

لن نذهب بعيداً بهذه المقارنة: فإن مسرحية «موت دانتون» لتفوق بأهميتها التاريخية والجمالية مسرحية «طبول في الليل»، إلا أنها، قبل هذا كله، تعمل بطبيعتها على توضيح معنى الرفض الذي يبدو أنّ بريشت يعارض فيه الثورة على لسان بطله.

ولو أن الجندي كراجلر، مثيل فويزك عند بشينر، الذي يعود من اثيوبيا في بداية مسرحية «طبول في الليل»، وقد أحرقت رأسه شمس افريقيا، وامتلأ فمه بألفاظ ريمبو، لو أن هذا الجندي، بعد أن تاه ليلة كاملة متنقلاً بين ملاهي برلين وبين حي الصحف حيث يتقاتل المتمردون، يرفض أن يتبع الرجال الذين اتخذهم رفاقاً له، (إنه لم يتخذهم من بين أفراد طبقة البروليتاريا، بل من حثالتها، من روّاد الحانات)، ثم يعود الى الطبقة البورجوازية، والى المستفيدين من الحرب، والى خطيبته التي اغتصبها شخص آخر، كل هذا لا يعني أن بريشت يحمل على عاتقه مسؤولية مثل هذا الرفض، ولكنه يتفهّمه، ويفسرّه دون أن يثني عليه.

هزيمة مؤكدة:

هذا الرفض منسوب لبعل مع شيء من الاختلافات كما هو ثابت تاريخياً واجتماعياً: هو رفض قام به قسم كبير من السكان الالمان في وجه

الثورة، وبخاصة الجيش الذي خان رجال الحركة الاسبرتاكية بعد أن كان يدعمهم في فترة من الفترات. ولا يوافق بريشت على هذا الرفض إلا في حدود اعتباره رفضا للرومانسية، وانكاراً للنزعة التي ابتدعها ريمبو. ولكن عندما يهجر كراجلر رفاقه ويختار أن يعود الى صفوف البورجوازيين ضد الثورة، ويتمرغ «في السرير الواسع، الشديد البياض» مع خطيبته التي عاشرت رجلاً آخر، فإن بريشت لا يجعل من رفضه عودة الى الحقيقة المادية والحيوانية التي يحتفل بها بعل. ولكنها عودة الى حقيقة ما: هي الحقيقة المجسدة لطبقة بورجوازية لم تعد تؤمن الا بالسرير والمال. وخلافاً لبعل، فإن كراجلر لا يموت: إنه يمارس الحب بينما يموت آخرون بلا طائل، بدلاً عنه ضحايا خيانته وخيانة الكثيرين من أمثاله.

وكراجلر يفضح نفسه: «أنا خنزير، والخنزير يؤوب الى داره»

وكما أوضح بريشت فيما بعد بقوله: «إن اشتراك بطلي في هذه الفتنة لم تكن أمراً جدياً» فالمبادرون الى النضال كانوا من العمال البرولتياريين، أما هوفكان المستفيد من هذا النضال، هم لم يكونوا بحاجة الى أن يخسروا شيئاً كي يتمردوا، أما هو فكان من الممكن تعويض خسارته.

كانوا مستعدين الى أن يحلّوا مشكلته مع مشاكلهم؛ ولكنه تخلى عن قضيتهم. لقد كانوا يمثلون الوجه الايجابي: أما هو فكان البطل الهزلي. «كل هذا استحسنته آنئذ. وقد بدا لي واضحاً عند اعادة قراءة المسرحية ـ ولكني لم أنجح في أن أجعل المشاهد يرى الثورة الا بعين بطلي كراجلر». حقاً، كانت الثورة مغامرة رومانسية.

وليس البطل التعبيري شاعراً ولا قديساً. وهو لا يتعدى أن يكون أكثر من بورجوازي صغير يهرب أمام رائحة البارود. كانت مسرحية بعل أداة انكار للمدرسة التعبيرية، أما مسرحية طبول في الليل فكانت طريق الرشد

والهداية ـ وبريشت يكسر الطوق المفسد لهذه النزعة الرومانسية الجديدة التي تعطي للدمار أهمية فائقة. إنه يظهر لنا وجهها الآخر؛ وهو التعلّق الحيواني بالقيم البورجوازية الصغيرة.

لعبة:

اذا كان عمل بريشت الأدبي الثاني هو أضيق وأسرع من مسرحية بعل، وأضعف ثقة من القوة السحرية للكلام الشعري (يبدأ كما تبدأ مسرحية هزلية من المدرسة الطبيعية ويقتبس بعض الصراخات والجمل المسترسلة عن النزعة الغنائية التعبيرية)، فإنه عمل ينفتح على شكل مسرحي جديد يتدخل في ممارسة العمل المسرحي فيه شكل آخر له من الحركة والبعد ما يحثّ المشاهد لا على الاندماج التام مع العمل والشخصيات فحسب بل على تفهمها . وحتى على تقييمها في نهاية الفصل الثاني يخرج بغتة عن دوره أحد الممثلين الثانويين وهو أجير في مطعم، ويعلّق على موقف الممثلين الرئيسيين : «وهو أن الثورة تلعب في حي الصحف أحد الأدوار؛ وفيه تحتفظ الخطيبة بسرّ لا يعرفه بعد حبيبها الذي كان في افريقيا والذي انتظرها مدة أربع سنوات. وما زالت المسألة غامضة.

يتسع مكان العمل تدريجياً؛ في مشهد غرفة الطعام في المسرح التقليدي، الى ملهى تعبيري الزامي. ثم الى الشوارع والى كل أجواء برلين: حينئذ تذوب كل أقدار الشخوص الفردية في حركة جماعية بين مدّ سرعان ما يعقبه جزر للأحداث التاريخية.

إن حركة كراجلر الأخيرة، وهو يقذف بإرادة عمياء طبْلاً على قمر أحمر، قمر ليس الا سراجاً بسيطاً، ثم يهويان معاً: القمر والطبل، في نهر لا يجري فيه ماء ـ هذا كله يعني تماماً رفض بريشت لرموز الوهم المسرحي والرومانسي. إن معاصريه لم يخطئوا في فهم ذلك، نذكر منهم بخاصة

الناقد المسرحي هيربرت ايهرنهج (الذي أصبح فيما بعد صديقاً لبريشت) وجعله ينال جائزة كلايست (Kleist) على مسرحية طبول في الليل. والذي كتب في اليوم التالي للعرض الأول للمسرحية: «بين ليلة وضحاها بدّل برتولد بريشت، وهو شاعر في الرابعة والعشرين من عمره، وجه الشعر الالماني. لقد خرجت الى الوجود، مع برتولد بريشت نبرة جديدة، ولحن جديد، واسلوب جديد لتقييم الأعمال الادبية الجديدة.

* * *



صور معركة

«المعركة الروحية

كما ترون، لا وجود لها»

«في غابة المدن»

العالم معركة

«أردت في مسرحيتي الجديدة أن أصف معركة كان سببها الوحيد التمتع بمشاهد القتال، معركة لذاتها، معركة لا هدف لها إلا تحديد الانسان الأفضل.»

هكذا يلخص لنا بريشت بعد حوالي ثلاثين سنة من تأليفه، مسرحيته الثالثة: «في غابة المدن»، وهي عمل أدبي ظل مغزاه غامضاً، مطموساً لطابعه التجريبي المتعمد.

ومما لا شك فيه أن بريشت قداعتبرمسرحياته على الدوام محاولات أدبية. وقبل أن يجمعها في مجلد واحد، عمل على نشرها منفصلة في سلسلة سميت بالتحديد. «محاولات أدبية» حيث أضيف على كل مسرحية بعض القصائد، والآراء النظرية، وحتى بعض الأبحاث بالمعنى الضيق للكلمة. ولم يعتبر بريشت عمله المسرحي عملاً منتهياً، بل رأى فيه عملاً تمهيدياً متدرّجاً، واظهاراً لأشكال مسرحية تستجيب «لروح العصر»، لا أعمالاً ابداعية متكاملة وجاهزة لتنقل الى المسرح كما هي. من جهة أخرى فقد أعلن أنه عدو للملكية الفنية كما يتفهمها الناس عادة [1]

---

١ – بدل أن يتحدث بريشت عن الملكية الأدبية، فقد كان يتكلم عن ملكية المشاهد.

عمل تجريبي: لا يعد أي عمل من أعمال بريشت أكثر تجريبية من مسرحية «في غابة المدن». ولم يتم تجريب أي عمل كما تم فيها. وهذه المسرحية هي في الواقع نتيجة سلسلات عديدة من التجارب، و«التنسيقات»، وفقاً للتعبير نفسه الذي استخدمه بريشت اذ قال: «كتبت القسم الأكبر من المسرحية، في الخارج، وأنا أتمشى. وكان أمام منزل والدي صف طويل من أشجار الكستناء التي تحاذي الخندق القديم في المدينة؛ ومن الجهة الأخرى كنت ترى القلاع التي توحي بسحر الأسوار القديمة؛ وكانت طيور التمّ تعوم فوق المياه الراكدة. وقد تعرّت أشجار الكستناء من أوراقها الصفراء. وكانت الورقة التي أكتب عليها من نوع ورق الآلة الكاتبة الرقيق جداً، وقد ثنيتها أربع طيات ليسهل وضعها في دفتر مذكراتي الجلدي. وكنت أجرب تركيبات من الكلمات، كما تمزج المشروبات القوية: أكتب مشاهد بكاملها مستخدماً كلمات دقيقة الى حدٍ ملموس، كلمات لها لون ما، وطريقة ما مثل: نواة الكرز، مسدس، جيبُ البنطال، آلة الورق: هذا هو نوع التركيبات التي كنت أحاولها: ومن المفروغ منه أني كنت أعمل في الوقت نفسه على ايجاد الحبكة، والشخصيات، وافكر بسلوك الانسان وفعاليته، ولكن ربما ركزت على موضوع الاهتمام بالشكل؛ وكنت أبغي من ذلك أن أبيّن مدى تعقيد العمل عند كتابة مسرحية ما، وكم يتداخل الشكل والمضمون: فالبناء الشكلي يعتمد على الموضوع وينعكس عليه. «وينوه بريشت» الى الانطباعات«التي يحاول أن يحشرها في عمله: كالإضاءة في إخراج مسرحية «عطيل» من قبل يسنر، والحزم الضوئية التي تتلاقى وتشكل «دائرة ضوئية» على المسرح حيث يتحرك أبطال شكسبير بارزين بشكل أخاذ، «كشخوص رامبراندت»؛ كما يُدخل نصوصاً من كتاب «فصل في الجحيم» الذي نجد منه مقاطع قد أدرجت كما هي بين أجزاء مسرحية «في غابة المدن». ونصوص رسائل مختارة نسي بريشت عناوينها، تحمل «نبرة باردة، وحاسمة، هي أشبه بالوصيّة»، وأخيراً ذكريات من معرض

أوغسبورغ، ومن أكواخه المنصوبة فوق «أرض المناورات الضيقة» حيث «يعرض لنا لوحات هدفها إيقاظ المخيلة» ومشهد اعدام الفوضوي فيرر (Ferrer) في مدريد، ومشهد نيرون يتأمل حريق روما، أو أيضاً لوحة الأسود البارفاريين، وهم يهاجمون قلاع ديبل (Duppel) أو هروب شارل الجسور بعد معركة مورا (Morat). ويكتب قائلاً (إني أتذكر حصان شارل الجسور. لقد كانت له عينان يملأهما الرعب، كأنه يشعر بهول هذا الموقف التاريخي.) لنذكر أيضاً من بين التأثيرات التي خضع لها بريشت آنئذ، تلك التي كانت سلبية أكثر منها إيجابية، في العروض المسرحية التي شهدها، والتي قدّم عنها، بصفته ناقداً مسرحياً، بيانات ودراسات إلى جريدة فولسفيل (Volkswille) وهي يومية اشتراكية، أصبحت شيوعية تصدر في أوغسبورغ. ولن أذكر هنا سوى نصين لهذه «الانتقادات» باعتبارها تبرز ردود فعل بريشت. وقد كتب بخصوص عرض مسرحية «اللّصوص للكاتب شيلر»

«إنه واحد من العروض السيئة يُبْرِزُ فيه الضعفَ نفسه في الألفاظ والتعابير والخطوطَ العريضة لمسرحية جيدة: إننا نرى ما أراده الكاتب ضمن حدود لم يتمكن العرض من تحقيقه. هذه المسرحية تبين لنا كيف يتنازعون إرثاً بورجوازياً، بوسائل بعيدة عن أن تكون كلها بورجوازية: فالصراع، الأليم هو غاية في العنف». وبعد عرض مسرحية دون كارلوس (Don Car-los) وهي أيضاً لشيلر، يعترف قائلاً «إنه قد أحبّ هذه المسرحية، والله يعلم»، ولكنه يقرّ بأنه عندما قرأ كتاب المستنقع (Mare'cage) وهي رواية للكاتب ايبتون سينكلير، «قصة عامل يحتضر من الجوع في مسالخ شيكاغو» لم يستطع إلاّ أن يعتبرها أكثر من أوبيرا جميلة»، فالموقف لدى ايبتون سينكلير يعتمد على أن الجوع، والبرد والمرض، أمور تقهر الإنسان قهراً أشد تأكيداً كما لو أنها أتته من الله. إن هذا الرجل الذي حظي مرة، بشيء من رؤى الحرية، يصرع بضربات قاسية، فأنا أعلم أن حريته لا علاقة لها بحرية

دون كارلوس. ولذلك لم أعد أستطيع الآن أن أنظر إلىٰ حرية دون كارلوس نظرة جدّية.

لنذكر أيضاً شغف بريشت بالمشاهد الرياضية، وبخاصة الملاكمة التي كان يرى فيها نموذجاً لفن جماعي ووسيلة لتجديد المسرح.

أما مسرحية، «في غابة المدن»، التي استغرق بريشت أكثر من عامين في انجازها، فهي نتاج لردود الفعل هذه، ولهذه التأثيرات الغريبة. وهي محاولة متحررة لقطع الصلة مع التقليدالكلاسيكي، وكذلك مع الرومانسية التعبيرية، ولإقامة مسرح جديد انطلاقاً من عناصر تعتمد على المعارضة والرياضة والروايات الأمريكية أكثر من اعتمادها على عناصر مسرحية عادية.

مشهد من خيال الظل:

لا بد أن للمسرحية معادلة لمباراة في الملاكمة حيث يلعب كل خصم بكل ما أوتي من قوة. هناك رجلان: أحدهما موظف صغير في مكتبة في شيكاغو هو جورج كارجا «George Garga »، والآخر هو شلينك، رجل غني من مالطة يتاجر بالخشب، والإثنان يندفعان بشيء من التصنع، في صراع لا يرحم. أراد شلينك أن يشتري الشيء الوحيد الذي يملكه كارجا شخصياً. ألا وهو رأيه؛ وتبدأ المعركة بينهما: «لقد أنشأت قوانين الغرب الأقصى Far- Weast، فليكن، أنا موافق. لقد سلخت جلدي، وأخرجتني من طبيعتي القديمة، وأنا مسرور. وأعطيتني طبيعة جديدة.[٢] ولكن هذا لا يعوّض شيئاً أبداً. وسأعمل على تصفية حسابك (بيده مسدس). العين بالعين والسن بالسن.»

---

(٢) يتم التعبير مسرحياً عن سلخ الجلد بنزع ملابس كارجا.

ولنذكر أن هذا الأسلوب عادة ثابتة في مسرح بريشت: إن تبديل الثياب يعني دائماً تحول الشخص.

وينتظم العمل، وكأنه مباراة في الملاكمة، في سلسلة من الجولات يسعى خلالها كل خصم إلى أن يعطي خصمه الضربة القاضية، وهو يلقي في اللّعب كل ملكاته، وكل قواه، وكل احتياطه الخاص به وبذويه أيضاً. ومع ذلك ليس هناك من مخرج: «فعزلة البشر هي أكبر من أن يستطيعوا القيام بالصراع ضمن هذه العزلة». وتسير الجولة الأخيرة بسرعة اذ يطلب بريشت من المشاهدين أن «يحتفظوا من أجلها بكل اهتمام» فإذا انتصر كارجا فما ذلك إلاّ لأنه أصغر سناً. والآن كل شيء يتم في الدناءة. إنكم لم تدركوا فحوى الموضوع. كنتم تريدون موتي، أما أنا فلم أرد سوى المعركة ، والذي كان يهمني ليس العنصر المادي فيها، وإنما المعركة الروحية.

كارجا: والمعركة الروحية، كما ترى لا وجود لها.

ليس الأمر المهم أن يكون المرء هو الأقوى، بل أن يبقى حياً. لا أستطيع إلا أن أدفنكم في الأرض، سأعود بجسدي العاري تماماً تحت المطر الجليدي. الطقس بارد في شيكاغو. أنا عائد إلى هناك. ومن الممكن ألا أفعل ما كان يجب فعله. ولكن ما زال لدي الكثير من الوقت. (يذهب. ويقع شلينك على قفاه)

شلينك (وهو ينهض). والآن بعد أن تم تبادل ضربات السيف الأخيرة ومعها الكلمات الأخيرة، التي طرقت أذهاننا، فإني أشكركم على الاهتمام الذي أبديتموه تجاه شخصي. لقد تعرى كل منا من أشياء كثيرة وإذا بقي لنا شيء في النهاية فهي أجسادنا العارية فقط.

بين شلينك وكارجا SHLINK- GARGA، لم يكن هناك لقاء حقيقي، لا لحظة حاسمة، ولا انتصار، ولا هزيمة. فقد استنفذ كل منهما قوته. وفقد كل واحد ذويه، وممتلكاته، وكل شيء ما عدا ذاته. فالانسان

يملك قدرة هائلة على المقاومة: «إنه لا يستسلم دفعة واحدة. بل يجب أن تعاد معه الكرّة مئات المرات على الأقل. إن لكل إنسان امكانيات كبيرة».

المشهد الكبير لم يعرض ـ هذا المشهد الكبير الذي تبلغ فيه معظم المسرحيات التقليدية أوجها (لنأخذ مثالا يستعمله بريشت غالباً فيما بعد: اللّقاء بين الملكتين ماري ستيوارت واليزابيت، في مسرحية ماري ستيوارت لشيلر). يستشهد بريشت بهذا المثال فيقول: «تأخذ الشخصيات الرئيسية فيها أوضاعاً تمكّنها من التضارب بالأيدي وكانت هذه الشخصيات تختار أسرة شخصية رئيسية، ومكان عملها، وغير ذلك... لتجعل منه الميدان المغلق حيث تتجابه. وحتى ملكية الخصم كانت موضع جدال. (ودون أن أدري، سرت مع الصراع الذي عملت على الرفع من شأنه: وهو صراع طبقات.) في النهاية، بدالي هذا الصراع أنه في الواقع مجرد مشهد من مسرح خيال الظل، وضربة ضد الظلمة: وعلى الرغم من عدائهم، فإن الخصوم لم يتمكنوا من المجابهة.»

إن الصـراع بدافع من اللّذة المجردة لا وجود له والجدال «المثالي الصرف» في مسرحية، في غابة المدن «يعيدنا إلى عالم مادي. بالطريقة نفسها ينفتح شكل المسرحي، نظراً لميله الشديد إلى« الدرامية» ، على مسرح ملحمي. (وفي الواقع، أيُّ عمل أقرب إلى الدرامية حسب العادة والتقليد من هذه الجولات، وهذه المواجهات بين بطلين يتنازعان كل شيء؟): ولكن العمل لم ينجح اطلاقاً في اظهار المشهد الرئيسي الذي تنتظم حوله الأحداث ويعمل على حلّها. فالجولات تتعاقب، ويمضي الزمن.. وفي النهاية، إن الزمن هو الذي ينتصر وليس الناس، ولا أرادتهم، ولا أهواؤهم، بل سير الزمن وحده، وهو الشيء الذي عجزوا عن ادخاله في لعبتهم.

استمرار حقيقي:

إن تعديل مسرحية ادوارد الثاني (Edouard II) لمارلوف على يد ليون فوشتفانغر وبريشت [٣] من أجل إخراجها من قبل بريشت على مسرح كامير شبيلة عام ١٩٢٤، يشهد على الجهد ذاته الذي يهدف إلى تغيير المعطيات المسرحية المألوفة، وهو جهد، لا تقدم قراءة النص فكرة كاملة عنه: وقد كانت مسرحية ادوارد على الأقل بالنسبة لبريشت، فرصة يغلب فيها طابع العمل المسرحي على الطابع الأدبي. وهو يقرّ بذلك قائلاً: «كنا نريد تحقيق عرض يختلف عن التقليد الشكسبيري في المشاهد الألمانية وعن أسلوبها المفخّم، هذا الأسلوب المصطنع الذي كان عزيزاً على قلوب البورجوازيين». ومن هنا كان اللجوء إلى مارلوف، وإلى واحدة من أعماله الأكثر جفافاً، والأقل إمتاعاً. وهو لجوء معتدل اعتمد على مصادر شكسبير التاريخية واقتبس من مسرحية ريشار الثاني. وقد سمّيت مسرحية ادوارد الثاني تاريخياً وبالحرف الواحد سميت حكاية التاريخ. وفي ذلك نحدد نوايا بريشت وفوشتفانغر: فإن مسرحيتهما ادوارد الثاني لا تنطوي على العنف الجارف، والاستخفاف والقحة التي كانت عند مارلوف، وقد عمل بريشت على تقليص المشهد الفاحش العجيب لعملية قتل الملك على يد لايتبورن، عندما يحاول ادوارد الثاني، مرة أخيرة، وقد بلغ منه الأعياء

---

(٣) –من الصعب أن نميز النصيب الذي يعود إلى كل منهما.

والحقيقة أن كل مسرحيات بريشت قد كتبت «بالاشتراك مع غيره» وإن أسماء المشتركين معه مذكورة في الطبيعة الألمانية (الصادرةعن دار النشر سير كامب فيرلاج Suhrkamp Verlag). وهي أسماء أصدقاء أو فنيي المسارح الذين، في غالبيتهم، قد اشتغلوا مع بريشت بصورة دائمة. ليس بوسعي أن أسرد أسماءهم جميعاً، ولنذكر فقط اليزابيت هوثمان، روث بيرلو، مارجيريت ستيفن، بيري، سلاتان ديدوف، كاسبار ينهر، كورت فيل، هانس آيسلر....

وقد كتب بريشت مع ليون فوشتغانغر مسرحية أخرى: رؤى سيمون ماشار.

والمهانة مبلغهما، أن يستغل مفاتنه؛ وقد حذف بريشت حركة إدوارد وهو يقدم الجوهرة الوحيدة التي تبقت لديه، هدية إلى لايتبورن. كما أن عدد المقربين إلى الملك قد قلّصوا إلى واحد فقط هو جافستون، الذي يجعل منه بريشت ابناً للحام من لندن بدل أن يترك له هويته كأخ للملك في الرضاعة، وكنبيل جاسكوني. كما أن نبرة العمل المسرحي بصورة خاصة قد تحولت جذرياً؛ وقد حلت محل الغنائية والنزعة الباروكية التي كانت لدى مارلوف لغة جافة وتأملات كئيبة تتخللها الصرخات والشتائم. كما أن الروح الإيطالية عند مارلوف تفسح المجال لواقعية مثقلة بالكآبة الرومانسية أيضاً.

بالمقابل، قيّم بريشت بعض شخصيات مسرحيات ادوارد الثاني، وأضفى عليها بروزاً، وقوة وصفاء: كالملكة أنّا (التي كانت تدعى إيزابيلا عند مارلوف)؛ وكمورتيمر رجلها المفضل، وقائد المؤامرة ضد إدوارد الذي أصبح بطلاً وصولياً، أما إدوارد فهو نفسه في المسرحيتين، إن بريشت لا يجعل منهم أبطالاً، وإنما يضفي عليهم بعداً جديداً: وهو القدرة على أن يروا أنفسهم، وأن يخلصوا وهم في حالة الفناء، إلى وعي مفسد مدمر. لكن الزمن عند بريشت وفوشتفانغر هو الشخصية الرئيسية، أكثر من شخصية إدوارد أو مورتمر. وهو زمن يمكن أن نقيس سيره على اللوحات التي تعلن عن مكان كل مشهد وزمانه، وهو زمن الحرب التي دامت ثلاثة عشر سنة بين إدوارد الثاني وأسياده؛ زمن معركة كلينجوورث التي يحييها بريشت من جديد على خشبة المسرح، تقريباً ساعة إثر ساعة، ومكاناً تلو مكان، خلال اليومين الذين استغرقتهما هذه المعركة. وهو الزمن الذي اقتيد فيه إدوارد الثاني من سجن إلى آخر، في حين كان مورتمر ينتظر عبثاً تنازله. (الذي حصل عليه دون مقاومة عند مارلوف).

وهنا أيضاً لم يكن للصراع، ولا للمعركة الجسدية وجود. (أما عند مارلوف، فهناك معركة محسوسة تكاد تكون جسدية.) وتنبثق النوايا والأعمال المقترنة بها خلال الزمان والأبعاد. فالإنسان ليس الممثل الوحيد للمسرح. إنه مندمج في العالم.

ومنذ العرض الأول لمسرحية إدوارد الثاني في ميونيخ، تبين لهيرنج أن فضل بريشت الأساسي هو أن أبعد عن المسرح هذه العظمة الإنسانية التي كانوا يصفون بها منذ زمن بعيد كل قديم، غامض ومثالي. ويشير ايهرنج: «إن بريشت لا ينتقص من أهمية الرجال، ولا يصغر من شخصياتهم ولكنه يزيحهم، ويجرّد الممثل من عاطفته (Gemiitbchkeit). وهو يصرّ على أن تعرض الأحداث للغاية التي خلقت من أجلها. ويفرض على الممثلين حركات بسيطة ونطقاً واضحاً هادئاً. ولا يعيرهم أية رقة زائفة وهذا ما يصنع الأسلوب الموضوعي، أي الأسلوب الملحمي.

هذه معركة تغيرنا:

أصبح بريشت في موقف معاد للحركة التعبيرية. ولم يعد يستخدم المسرح كعدسة مكبرة. وبدلاً من أن يقرب المشاهدين من أبطاله، فإنه يبعدهم ولم يهدف من ذلك أن يبعد الأبطال عن نظرنا، وإنما أراد أن نراهم داخل العالم المحيط بهم، ونتعرف عليهم كممثلين، وكنتاج لهذا العالم في الوقت نفسه. أما العمل فإنه لم يعد يبلغ ذروة عقدته ولكنه يتوالى، ويطول مع الزمن. فالعقدة المسرحية لم تعد رغبة جامعة غامضة بل هي تحول واضح ملموس.

التحول:

إن أهمية مسرحية «رجل لرجل» ضمن مؤلفات بريشت تتأتى تماماً من أن هذه المسرحية هي الأولى التي جعل فيها بريشت المسرح مكاناً للتحول. إنه تماماً مكان التحولات أربعة، كما يذكر هو نفسه» تحول الجندي جاراياً إلى إله، وتحول الرقيب فيرشيلد إلى رجل مدني، وتحول مطعم الجند إلى مكان فارغ، وتحوّل الحزّام غالي غاي إلى جندي، أي جارايا جيب.

لنتوقف عند هذا التحول الأخير الذي بنيت عليه المسرحية بكاملها. ولنتساءل كيف أن غالي غاي، الذي كان حمالاً ساذجاً في ميناء ما، وقد

ذهب ليشتري ذات صباح سمكة، (تستطيع زوجته ريثما يعود، أن تسخن الماء على النار)، هذا الحمال يتحولّ إلى جندي متوحش، ترتعد أمام جبروته المدن والقلاع.

لقد فقد ثلاثة جنود، هم: أوريا شيلي، وجيس ماهوني، وبولي باكر، فقدوا رجلاً رابعاً من فصيلتهم هو جارايا جيب، وقد ظل سجيناً في معبد كانوا قد ذهبوا لسرقته. إنهم بحاجة إلى بديل وإلا لعرضوا جرمهم إلى الإفشاء. لذا سيلعب غالي غي دور جارايا جيب: فسوف يجيب نعم على النداء، وهو متنكر بلباس جندي، ثم يصبح تماماً جارايا جيب الذي تحولّ إلى إله وقد بُتر عن مجموعته (جارايا جيب في هيكل الأصنام): «سيء جداً من قبَلي أن أبقى جالساً هنا. لكن اللحم طيّب» ولكي يكون غالي غي فعلاً جارايا جيب عليه أن يدفن غالي غي القديم. وبتعبير أصح: يجب أن يفكّ غالي غي وأن يركب جارايا جيب إنطلاقاً من أجزاء غالي غي المفككة.

والسيد برتولد بريشت يؤكد: الإنسان هو الإنسان، وهذا الأمر يستطيع كل أحد أن يؤكده مثله.

لكن السيد برتولد بريشت يذهب إلى أبعد من ذلك؛ إنه يبرهن أيضاً أنه يمكن أن نصنع من الإنسان ما نريد.

هنا هذا المساء، سترون إنساناً نفككُه كما تُفَكُّ السيارة دون أن يفقد شيئاً من ذاته.

سيعامل بإنسانية.

يرجى من هذا الرجل بصرامة معتدلة أن يتبع سير هذا العالم، وأن يرسل إلى الماء سمكته الخاصة ومهما صنعنا به، فإننا لا نخطىء.

وبإمكاننا إذا لم نسهر عليه أن نصنع منه ومن أنفسنا جزارين في ليلة واحدة.

إن السيد برتولد بريشت يأمل أن تروا هذه الأرض التي تقفون عليها تمحي كالثلج تحت الأقدام.

وأن تدركوا لدى مشاهدتكم غالي غاي

كم هو خطير العيش على هذه الأرض.

بطل من عصرنا:

إن غالي غاي هو الرجل المرتجى لتحول كهذا. فهو لا يشرب الخمر، ويدخن قليلاً وليس عنده إن صح القول أية نزوة. فهو قادر إذن على أن يبذل نفسه وأن يمسك عنها. إنه حر، وحريته كاملة مجردة ولا خسارة فيما يفعل. وهو ينتمي إلى ذلك الأنموذج الجديد من البشر والذي كان يصفه بريشت بمناسبة أحد البرامج الإذاعية من مسرحية رجل لرجل: «إنه مخادع وانتهازي بكل معنى الكلمة» وباستطاعته أن يتكيّف مع كل شيء. وقد تعوّد أن يتحمل صعوبات كثيرة... غالي غايّ ليس رجلاً ضعيفاً. على النقيض، إنه قوي جداً. وهو على كل حال الأقوى منذ أن كفّ عن أن يكون شخصاً منعزلاً، لقد أصبح قوياً داخل الجماعة ومن خلالها. وإن رضي غالي غاي بأن ينقاد إلى الجيش، فقد كانت تلك رغبته إلى حد كبير. ولم يعمل إلا على الانسجام مع الجنود كي يجيب على النداء ثم العودة إلى منزله. ولكنه يأمل أن يجني كسباً من مغامراته. وكبرجوازي صغير طيب، فقد اشتم فيها إمكانية القيام بصفقة ما: «وبما أن المرء لا يستطيع تغيير عمله، فعليه ألا يتخلى عنه»...... وها هو هذه المرة يقع في الفخ وقعة قاضية. كلمة واحدة تكفي: «صفقة». ولا أحد يعرف ما هي الصفقة المقصودة. لا يهم: الكلمة، ولا شيء غير الكلمة «الصفقة» تغري غالي غاي الذي، بناء على ما ذكره الجندي بولي، إثر سماعه رنّة الكلمة وهي كلمة فيل، يغتنم الفرصة ويبقى بين الجنود على أمل أن يجني بعض المال. فهو إذن ليس ضحية فحسب: إنه يقبل بموته الذاتي وبولادته مرة أخرى بصورة جارايا جيب.

وقد ساهم في هذا الأمر بفاعلية. إنه يفقد شخصيته؛ في أول الأمر عندما يجعل منه نفسه تاجراً (في عملية بيع الفيل المزيف الخاص بالجيش) في حين أنه ليس سوى حمّال في ميناء، إنه عامل؛ ثم عندما رضي ألا يذكر اسمه، وأخيراً عندما يتحول نهائياً إلى جندي.

ويعلّق جس:

«كما قلت لك أيتها الأرملة بيجبيك Begbick، إن ما يجري هنا إذا ما نظرنا إليه نظرة شاملة كافية، سيظهر لنا حدثاً تاريخياً.

وما الذي سيحدث هنا إذن؟ سننظر إلى هذه الشخصية بعدسة مكبرة وسنفكّك إنساناً ـ سنتمكن منها ـ بفضل التقنية. إزاء خط العمل في المصنع أو أمام ترتيب الأدوار، لا فرق بين إنسان كبير أو صغير: الشخصية. وفي الزمن السالف كان الآسطوريون القدماء يمثلون الشخصية، أيتها الأرملة بيجبيك Beg Bick، وكأنها شجرة تنشر أغصانها. أجل إنها تمدّها. وهي بذلك قادرة على أن تنثني ثانية، أيتها الأرملة بيجبيك. ماذا يقول كوبرنيك؟ ما هو الشيء الذي يدور؟ إنها الأرض، وبالتأكيد. الأرض وكذلك الإنسان. كما يقول كوبرنيك. وأنا أقول لك، ليس الإنسان في المركز (. . .) تاريخياً. الإنسان ليس شيئاً على الإطلاق. والعلم الحديث أثبت أن كل شيء نسبي وهذا يعني ماذا؟ إنه يعني أن الطاولة، المقعد وقرن الحذاء كلها أشياء نسبية. وأنت أيتها الأرملة بيجبيك، وأنا، نحن نسبيان أيضاً. انظري في عيني جيداً أيتها الأرملة بيجبيك: إن اللحظة تاريخية. إن الإنسان هو تماماً في مركز الأشياء ولكن نسبياً

الإنسان – الهدف:

الإنسان هو الهدف من المعركة التي يخوضها الناس: إنه غرض قابل للتحول وفقاً للرغبات. وكأنه قفاز يمكن تدويره وإعادة تدويره كما يحلو لنا. الإنسان هو شيء يمكن تحليله وتركيبه. وهكذا هو غالي غاي الذي قال مرثاته بنفسه وهو الذي أنكر زوجته وسيصبح بشكل عنيف، جارايا جيب.

إن التحقق من الأمر شيء أساسي. العالم نسبي، وكذلك الإنسان. العالم يتغير: «ماذا يفيدك أن توقف الموجة

التي تتحطّم تحت أقدامك وكلّما طال وقوفك هناك

جاءت موجات جديدة لتتحطم عند قدميك».

ولكن الإنسان يغيره العالم أيضاً:

«أنا، الواحد والآخر

في خدمة غيرنا، إذن نحن نافعون

(...)

إني أتجرد إذاً عما لا أرضى عنه فيّ

وها أنا صِرْتُ مُحبوباً»

الإنسان والعالم لا يتجابهان كما لو كانا وحدتين متكاملتين. إن معركتهما تكمن في التبادل والتحول الدائم. وعلينا نحن أيها القراء والمشاهدون أن نقر بذلك. علينا أن نميّز الوجوه، وأن نتبعها في حركتها المستمرة. علينا أن نعرف من الذي يستخدم الآخر وما هي طريقة استخدامه. علينا أن نحدّد موقع هذه المعركة نسبياً في جملة الواقع، بين مدّ التاريخ وجذره.

العمل الملحمي:

يغدو مسرح بريشت ملحمياً. (ستوضع نظرية هذه المدرسة بعد بضعة سنوات فقط - في كتاب الملاحظات عن «ماهاغوني»). لم يعد العمل المسرحي يجري بطريقة متشابهة، مستمرة: إنه لا يزال دائم الانقطاع ليتيح للممثلين أن يتوجهوا مباشرة للجمهور - وهذا ما يفعلونه عندما ينشدون القصائد التي يسميها بريشت أغنيات «songs». ومع العمل المسرحي القصير

يسير جنباً إلى جنب تعليق يقوم به كل ممثل بدوره، وهذا التعليق يؤدي تارة وظيفة الشرح وطوراً وظيفة السخرية والهزء. وضمن المسرحية نفسها، نجد مشاهد متتابعة شبيهة بمشاهد السيرك، تعمل على تفكيك غالي غاي أمام الحضور، وإعادة تركيبه بشخصية جارايا جيب، وذلك على طريقة البرهان الرياضي.

ولا يهدف بريشت من هذا أن يشترك الجمهور في صراع يدور داخل مكان مغلق وينتهي إلى رضى عام، وإنما هدفه أن يبيّن كيف يظهر الصراع في حقيقة تبرزه من كافة الجوانب. إن موضوع المسرحية لم يعد التوترات والأهواء التي تجمع أفراداً شتّى وتفرّقهم. ولا هو أيضاً الصراع بين الإنسان والمجتمع: إنه مرور الأحداث وأحيانا، توضّح التناقضات التي تبنى عليها علاقاتنا الاجتماعية، وتطور هذه التناقضات القائمة في عالم يتطور هو أيضاً. ويتحول[٤]. إن بريشت يعرض ويرى:

إنه لا يقدم حلاً لأي شيء وإنما يشرع في عملية انقلاب كوبرنيكي: في مسرحه، لم يعد الإنسان في المركز، بصفته شخصاً مستقلاً، يناضل ضد أشباهه من الناس أو ضد قوى العالم وبكلمة أدقّ. «إن الإنسان يقع في المركز ولكن بشكل نسبي». لم يعد وحده في الوسط، إنما هو فيه كما يعيش علاقاته مع الحقيقة الموضوعية، إنه في المركز كما صنعه العالم وكما هو يبني نفسه ليكوّن العالم.

---

(٤) بالأكيد إن مسرحية رجل لرجل تحتفظ بشيء من طابعها التجريدي: فالهند فيها هي مجرد إتفاق وهمي، والجيش البريطاني الخيالي يعود أكثر إلى رود يارد كيبلينغ منه إلى الحقيقة. وقد اقتبس بريشت كثيراً من قصائده: فأغانيه، وبخاصة أغنية عربة - البار للأرملة بيجبيك هي محاكاة ساخرة لهذه القصائد. ولكنّ ما يثير التساؤل فيها إنما هو مجتمع تاريخي (المجتمع الاستعماري والعسكري) وليس مصيراً فردياً.

المهزلة البورجوازية

-التحريض هو طريقة

لوضع الحقيقة في مقامها-

من كتاب ملاحظات عن «عظمة مدينة

ماهاغوني وانحطاطها».

بين يدي القارئ

في عام ١٩٢٧، ظهر كتيب في مدينة بروبيلان فيرلاج تحت عنوان (مواعظ منزلية)، وكان يستعيد في الواقع قصائدنشرت قبل عام بعنوان (Taschen postille) (كتيب المواعيظ الجيبي). ولم يلبث أن أحرز نجاحاً لدى الجمهور الألماني.

وأصبح بريشت بين ليلة وضحاها ريمبو ألمانيا. وما زال نقاده حتى اليوم، وهم الأشد ضرواة أمثال (هيربرت لوتي أو فيلي هاس) يستسلمون أمام المواعظ المنزلية معترفين أن «هذا الكتيب الصغير يضم بين صفحاته قصائد وأبيات تعادل بعظمتها الخفية كل ما ردّده الإنسان حتى الآن».

كتاب صلوات إبليس:

كانت العظات المنزلية تشكل وصية لبريشت في أول عهده. إننا لا نجد فيها قصائد ظهرت سابقاً، بأسلوب يختلف أحياناً اختلافاً طفيفاً، في مؤلفاته المسرحية الأولى مثل: أنا شيد كورال مسرحية بعل الذكَر، وأسطورة الجندي الميت...، ولكن نجد فيها أيضاً خلاصة لكافة أبحاثه الرئيسية.

وفي إحدى المقدمات، يقدم بريشت لقرائه بعض التعليمات عن الطريقة التي يجب أن يتّبعوها لفهم قصائده: «فالعظات المنزلية وضعت من أجل القارئ، ويجب ألا ترتشف كما هي. وها هو يجزّئ ديوانه إلى خمسة

أجزاء، وإلى خمسة دروس حملت على التوالي العناوين التالية: الموكب (وهذا«الدرس وجّه مباشرة لمشاعر القارئ»)، التمارين: (ويقصد بها الرياضة الروحية،) ويوضح بريشت ذلك قائلاً (إنها دروس وضعت خصيصاً للعقل)، الأحداث التاريخية («التي يمكن أن نقلّبها في الأوقات التي تظهر فيها الطبيعة بأحداثها الشداد، مثل زخات المطر الفجائية والجروف الثلجية، والانهيارات. . . »)، أناشيد ماهاغوني («التي خصصت لساعات الغنى، واغتصاب الأشياء، واللحظات التي يشبع فيها اللحم من ذاته»)، وأخيراً التقويم الصغير (الروزنامة) الخاص بأولئك الذين لم يعد لهم وجود، وتنتهي الأجزاء بمجملها بقصيدة عنوانها: «ضد الإغراء»، ويوصي بريشت أن تعاد قراءة هذه القصيدة بعد كل قراءة في كتيب العظات المنزلية، كما تنتهي بملحق يضم بخاصة قصيدة عن المسكين ب. ب. الشهيرة.

إن مقصد بريشت الساخر واضح: إنه يريد أن يجعل من كتيب العظات المنزلية كتاباً لتدنيس المقدسات يعادل قصائد التراتيل البروتستانتية حيث يجد المؤمن أناشيد تتوافق مع كل ظروف الحياة. ولكن العمل الأدبي يتجاوز فكرة المحاكاة الساخرة. فالعظات المنزلية هي أقرب دون شك إلى مؤلفات لوثر مما كان يعتقده بريشت الشاب. وعلى طريقتها، إنها تشكل تأملاً «موجهاً» إلى العدم في هذا العالم، وإلى ضآلته لا إزاء قدرة الله الكلية، وإنما تجاه مجد طبيعة مفترسة إذ ليس للإنسان إلا أن يعبرها، وحيث تزول المدن والإمبراطوريات. في حين تتوالى مسوخ الناس والأشياء منغمسة في التعفّن والانحلال.

هل يعد ذلك من الرومانسية! لا شك في ذلك - ولن أذكر على سبيل المثال سوى الشخوص الذين يتغنى بهم بريشت في بعض قصائده: كيعقوب أبغلبوكِ الذي «صرع والده ووالدته»؛ وماري فارار التي قتلت طفلها، بينما لا يكاد عمرها يناهز السادسة عشرة؛ والشابة التي غرقت بجسدها الأبيض

الذي تحول إلى جيفة تندفع مع مياه النهر بين الاف الجيف الأخرى» . . . . إن معظم هذه الشخصيات ترجع إلى مجموعة كان فيد كيند قد ابتكرها وفقاً للذوق السائد آنذاك. وقد استخدم بريشت قصائده كنماذج اعتمد عليها في أعماله.

إن هذه العظات لا يمكن أن تقلّص مع ذلك إلى المحاكاة الساخرة أو إلى الرومانسية. فهنا أيضاً، كما هو الحال في مسرحية بعل وطبول في الليل وبخاصة مسرحية رجل لرجل، يوجد ما هو أكثر، يوجد شيء آخر يختلف عن النماذج التي استخدمها بريشت أو التي اقتبسها. يوجد فيها نبرة جديدة، وعنف وفظاعة تكاد تكون مبتذلة. إنه اعتراض دائم على هذه النماذج، وعلى القصيدة نفسها.

وفي نص شعري، مشبع بمؤتمرات أدبية، لم يذهب بريشت بعيداً في بحثه عن المفردات «وتركيباتها» اللفظية حيث تتجاوب الألفاظ البذيئة والعبارات الصوفية عن طريق تجانس الأصوات. في هذا النص تنبعث جمل مبتذلة ذات طبيعة وصفية غالباً، تبدد هالة الشعور وتثير صورة حقيقية بدائية، جافة لا تصلح للغناء إلا ما ندر.

حينئذ يغير شعر بريشت من علائمه: فقد كان يتصف بالغزارة والخصوبة والإشراق كما عند رواة الملاحم المنتشين؛ فأصبح متحفظاً، صارماً، يعبر عن نظرة إنسان في ما يحيط به، ويبحث عن شيء ما «صلب وأكيد» يمكنه أن يتشبث به. لقد كان شعره رومانسياً، وصورة ساخرة، ثم أصبح واقعياً، يميل إلى الوفاق بينه وبين العالم. يرفض كل طبيعة مأساوية ويقبل بجلاء الحياة اليومية:

«ويوم تتزلزل فيه الأرض،

أملي كبير في ألا أهجر فتياتي وألا أجد فيهن المرارة»

إن العظات المنزلية هي محرَقة، يحرق فيها بريشت ما يحب وما يكره في ذاته معاً: ألا وهو البورجوازي الفوضوي.

إنه يحرق فيها شعره الذاتي. الآن لم يعد يبغي الاستسلام للتضليل، ويدعونا نحن إلى أن نفعل مثله:

لا تستسلموا للتضليل!

حينئذ لا ينفع الندم.

ها هو النور ينفذ من ثقوب الأبواب

وها انكم تشعرون ببرودة الليل

والنهار لن يطلع ثانية

لا تتوهموا

إن الحياة أمر بسيط

عبّوا منها ملء أفواهكم

لن تكونوا قد أخذتم منها كفايتكم

عندما يتوجب عليكم تركها

لا تستسلموا فيها للوعود

ليس لديكم الكثير من الوقت

اتركوا الذين ماتوا بتقوى يعفنون

لقد بلغت الحياة ذروتها

ولم تعد مهيأة لكم

وبعدها، ليس هناك شيء

اعملوا إذن، واملؤوا بطونكم،

مما تخافون إذن؟

ستموتون مثل كل الحيوانات

ولا شيء هناك بعد الموت

فضيحة: يُعرض بريشت عن الشعر الغنائي النابع من النزعة الرومانسية. وكالشعر الغنائي، يحدثنا عن قِصَرِ الحياة، وعن حتمية الموت، إلا أنه يقف عند هذا الحد، ويكتفي بالحديث عن الحياة. وهو لا ينقب عن حقيقة ما خارج إطار الحياة أو بعد الموت. إنه لا يؤمن بالحقيقة - تلك الحقيقة التصقت باسم الحاجّيْن رينر - ماريا ريلك وستيفان جورج.

في عام ١٩٢٨، كتب عن هذا الأخير، بمناسبة عيد ميلاده الستين: «إنه ليس مفعماً» إلا بالكتب التي قرأها، وهي كتب اتسمت بصفة وحيدة هي أنها جيدة التجليد - وهو لم يعاشر على الإطلاق إلا أناساً يعيشون من إيراداتهم. إنه يقدم لنا أيضاً صورة لرجل متنزه عاطل عن العمل لا صورة إنسان يسعى إلى رؤية الأشياء وإدراكها. وإن المسكن الذي اختاره هذا القديس هو نتاج خدعة. وهو يقع في مكان يتردد عليه الناس كثيراً، ويأخذ ظلّه مظهراً تصويرياً رائعاً إلى حد بعيد.

وبرفض بريشت للشعر - هذا النوع من الشعر على الأقل -فإنه يجدد اللغة الشعرية. ويغنيها بتعابير ظلت إلى ذلك الحين منافية للنفس الشعري. وهو يعيد إلى البيت الشعري مجموعة مفردات شعبية، وأحياناً مفردات اصطلاحية خاصة (تشكل صعوبة كبيرة عند ترجمتها إلى اللغة الفرنسية)، وفي الوقت نفسه يشكك في بعض التعابير التي أساء الشعراء استعمالها. وهكذا عندما يستعمل كلمة «رائع» فإنه يفرغها سلفاً من كل معنى لها،

محولاً إياها إلى مفردة بسيطة رنانة، يجعلنا نشعر بجمالها وبفراغ معناها في آن واحد.

إن «المواعظ المنزلية» هي تدريبات شعرية لتحرير الشعر من الأوهام.

لنذكر ما قاله وولتر بنجامين: «من البديهي أن العنوان «مواعظ منزلية» يحمل الكثير من السخرية. ولفظ الكلمة (Le Verbe) التي تظهر فيها لم تهبط فيها من جبل سيناء ولا من العهد الجديد. إن منبع الإيحاء فيها هو المجتمع البورجوازي. والأخلاق التي يستخلصها القارئ المهتم L'oBSERVATEUR تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك التي يروجها هذا المجتمع (. . .) وإذا كانت الفوضوية هي المَلَكة، إذا كانت هي التي تدير الكيان البورجوازي، فإنه من الواجب علينا أن نسميها باسمها هذا، كما يرى الشاعر. أما الأشكال الشعرية التي تتحلى بها البورجوازية، فتبدو له أنها ما زالت صالحة لتعبر عن الجوهر وعن مظاهر سيطرتها الطبقية. وهكذا هو الحال في مجموعة الجوقة (الكورال) التي تعمل مبدئياً على بناء الجماعة، والأغنية الشعبية التي تلقى على شكل عشب للرعي، أمام الشعب، الذي يعتقد أنه يتعرف على نفسه من خلالها، والأنشودة الوطنية التي ترافق الجندي إلى مذبحته، وأغنية الحب التي تبعث على العزاء بأبخس الأسعار وأبسط الأساليب. فهؤلاء وأولئك يحملون العبء حالياً لإيجاد مضمون جديد كل الجدة، بحيث أن الإنسان اللا مسؤول واللا إجتماعي يتحدث عن الله، وعن الشعب، وعن الوطن وعن خطيبته كما يجري الحديث أمام أناس غير مسؤولين وغير اجتماعيين: بلا خجل سواء أكان الكلام صحيحاً أم خاطئاً.»

إن بريشت عندما يعمل على الإشادة بالفوضى البورجوازية، فإنه بهذا يفضحها. إنه لم يعد عضواً من أعضائها. فهو، «المسكين ب. ب» إنه واحد من أولئك الذين يعلمون بأن حياتهم مؤقتة عابرة». واعترافه هذا لا يدعوه

إلى إنكار العالم مع ذلك؛ ولكن على العكس إن معرفته لذاته ككائن «عابر» يعدّ أمراً مؤلماً دون شك.

- يقول بريشت هذا في عبارات لا تنسى، ولن يكفّ عن ترداده - ولكن من هذا الألم يمكن أن يتولد خير، معرفة جديدة. هذه المعرفة، سيكون من واجب بريشت الشاعر العمل على إنشائها وتوطيدها. وكما كتب وولتر بنجامين: «إلى ذلك الذي لا يقيم العقبات في وجه أحد، ولا شيء يناط به حقاً، ولا يمكن أن يحصل معه أي شيء جوهري إلا إذا قرّر أن يضع نفسه عقبة في طريق الآخرين وأن يجعل كل شيء يتعلق به - هذا هو القرار الذي تعكسه دواوين الشعر اللاحقة. إن موضوعاتها وقضيتها تكمن في صراع الطبقات». وباعترافه أنه من «أولئك المؤقتين»(die Vorlaufigen) فإن بريشت يضع نفسه مع الروّاد الذين يصنعون المستقبل (die Vorlaufer).

بين يدي المشاهد

إن الانتصار الذي شهدته أوبيرا «القروش الأربعة» عام (١٩٢٨)، بعد نجاح كتيب «المواعيظ المنزلية» قد تصادف مع هدف مزدوج: الأول هو هدف البورجوازية السعيدة في فترة ما بعد الحرب، والثاني هو هدف بريشت الداعي للفوضوية البورجوازية.

- بعد أن نال التأييد من الجمهور البورجوازي وقع شقاق بينه وبين هذه الجماعة في الوقت نفسه تقريباً، وحدث شقاق بينه وبين نفسه، وبين ما ظهر عليه حتى ذلك الحين. وقد انتصرت الظواهر، ولكن هذا الانتصار قد حمل لها الموت أيضاً، لأنها فضحت نفسها بصفتها مجرد ظواهر.

إننا لن نخوض في البحث عن فكرة رئيسية في «أوبرا القروش الأربعة» ولا في مسرحية «عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها» كما هو الحال في مسرحية رجل لرجل التي تتضمن موضوعاً جديداً: إن الجدة في المسرحتين تظهر في إطار المشهد وحده، وفي المزج الجديد لعناصر تقليدية،

وفي إنشاء علاقات جديدة بين النص، والموسيقى والعرض - بين العمل الأدبي وجمهوره.

اقتباس:

وقد يغيب عن الأذهان أن أوبرا «القروش الأربعة» ليست سوى اقتباس من أحد أعمال جون غي الأدبية: «أوبرا المتسولين».

ومما لا شك فيه أن بريشت لم ير بادئ ذي بدء في مشروعه هذا مناسبة لنجاح مالي. وأن التأييد الذي لاقته إعادة عرض «أوبرا المتسولين» التي علّقت إعلاناتها في لندن حوالي سنتين ونصف كان بالتأكيد واحداً من الأسباب التي حثت بريشت على أن يقتبسها للمسرح الألماني. ولنذكر أيضاً أن عام ١٩٢٨، الذي يصادف العام المائتين لذكرى مؤلفات جون غي يتوافق تماماً مع إعادة اكتشاف الأوبرات التي ألفها هيندل (وهي أوبرات عمل جون غي مع الدكتور بيبيش، موسيقي أوبرا المتسولين، على كتابة المحاكاة الساهرة لها).

ويُروى أن بريشت قد كتب أوبرا القروش الأربعة في الوقت نفسه الذي كانت فيه مساعدته إليزابيت هوبتمان تقوم بترجمة النص الأصلي الانكليزي إلى الألمانية، وبينما كانت إليزابيت تسمعه ترجمتها ورقة إثر ورقة، كان بريشت يكتب على الفور نصه الخاص.

على هذا فإن أوبرا القروش الأربعة تبقى بالنتيجة أقرب إلى عمل «غي» الأدبي من قرب مسرحية «إدوارد الثاني لمؤلفيها» فوشتفانغر - بريشت إلى مسرحية مارلوف. إن بريشت لم يبتكر فيها سوى مشهد واحد، وهو مشهد جوهري حقاً. مشهد عرس ماكي وبوكي. ولكنه طور أيضاً دور كل من شخصيتي جيني والحاكم براون إلى أبعد بكثير من الدلالات (المعطيات) التي قدمها غي. إن الحاكم براون مقتبس من لوكيت الإنكليزي، في حين أن هذا الأخير لم يكن مرتبطاً إلا بـ «بيتشوم» الذي كان يجري معه «الصفقات»

(إذا كان بيتشوم «يبيعه» مستخدميه)، فهو عند بريشت صديق لماكي، زميله في الفرقة العسكرية وشريكه: وهو إذ يوفّق بين واجباته كموظف وبين شخصيته كإنسان خاص، فإنه يتميز بازدواجية سنجد عنها أمثلة كثيرة ضمن المؤلفات المكتوبة في فترة لاحقة. ذلك أن هذه الازدواجية، كما يوضح بريشت، ليست عائقاً يعيش على الرغم منه، ولكنها ازدواجية تتيح له العيش».

وبالمقابل فإن «جيني دي لوبا نارز» يركز فيها كل رومانسية سنوات الخامسة والعشرين؛ إنها العاهرة البرلينية المتميزة، صورة للقدر، فهي تخون لأنه يغرر بها دائماً. وبالنسبة لما تبقّى فإن بريشت لم يترك شيئاً، حتى حفلة تتويج الملكة التي وجد فكرتها لدى جون غي في منعطف حوار، فاستقاها ليجعل منها نابضاً تتدافع منه مشاهد الأوبرا الاستعراضية .

إن مبتغى جون غي لا يبعث على الشك في النفوس: فقد كتب أوبرا المتسولين مدفوعاً بإرادة حادة في النقد الاجتماعي. وعندما يعرض غي المتسولين، فإنه بذلك يناشد مشاهدي عصره إلى النظر إلى الأغنياء، والأرستقراطيين والبورجوازيين الكبار. إن الطبقات الوضيعة تعكس صورة الطبقات العليا في المجتمع الإنكليزي في تلك الفترة. إن شرف الأصل وأساليب التصرف اللّبقة لا تؤثر في شيء؛ المال وحده يحسب له حساب. فمن أعلى السلم الاجتماعي إلى أدناه، يتصرف النبلاء و البورجوازيون وحتى اللصوص بالطريقة نفسها. «المال يغسل الصيت. فليس هناك من لطخة أو قذارة لا يمكنه أن يمحوها. وفي أيامنا هذه، إن أي إنسان دنيء قد نال شيئاً من الثروة يصبح جديراً بأن يجاري النبلاء. والعالم أبعد من أن يحمل للأوغاد القدر ذاته من الاحتقار الذي يحمله لكم» وفي ماعدا ذلك، فإن قاعدة الوفاق، تسود بين النبلاء واللصوص والبوارجوازيين، «يدرك النقيب جيداً أنه، إذا كانت مهنته أن يسرق فإن مهنتنا نحن أن نمسك باللصوص.

فلكل عمله. ولا يجب أن نرى فيه أي سوء». ولنضف أن السيد بيشوم على مرأى وعلى معرفة من إنكلترا بكاملها كان صورة ساخرة للبريطاني الأول «والبول» (Wal Pole). ولم يخف غي شيئاً من نواياه، بل إنه أعلن عنها بلسان المتسول المنادى. «من أول المسرحية إلى آخرها، سيشهدون تشابهاً كبيراً في العادات بين الطبقات العليا والوضيعة من المجتمع بحيث يصعب التحديد في ما إذا كان النبلاء هم الذين يقلدون اللصوص أو أن اللصوص هم الذين يقلدون النبلاء. ولو أن المسرحية قد انتهت كما أردت لها أن تنتهي منذ البداية، لتضمنت أخلاقاً رائعة ولأظهرت أن أبناء المجتمع الوضيع لهم من العيوب مقدار يصل إلى حد يجارون به الأغنياء. الآ أنهم على ذلك معاقبون. إن هجاء جون غي لم يفقد حتى اليوم شيئاً من حدّته.

المسرح ينقد المسرح:

لقد حاول بريشت أن يحتفظ بالعنف الهجائي الذي عُرِف به جون غي عندما اقتبس مسرحيته أوبرا المتسولين l'opera des Gueux. ولكنه لم يتوصل إلى ذلك كلياً: فشخوص جون غي، على الرغم من نقلها إلى المعهد الفكتوري، لم تعد ترجع بالمشاهد الألماني لعام ١٩٢٨ إلى شيء من الواقع. كما أن بريشت قد استعاض عن هجاء غي المباشر بهجاء ونقد من الدرجة الثانية. ولم يجعل أوبرا المتسولين تتوافق مع الزمن بل على العكس، فقد أبعدها عن الواقع: وعلى سبيل المثال، فإنه دعّم على حساب بيشوم، الذي كان الشخصية المركزية صورة ماشيت المعروف باسم ماكي السفاح Mackie le -Surineur وذلك بأن منحها سحراً يكاد يكون رومانسياً تاه فيه العديد من الأشخاص (وبخاصة من بين الممثلين). لقد كانت أوبرا المتسولين مقتضبة، جافة، لا لبس فيها. أما أوبرا القروش الأربعة l'opera de quat'sous فهي من الفن الباروكي، متخمة، ومعقدة جداً؛ فهي ليست مبنية على تصميم واحد، لكن على اثنين بل على ثلاثة. فكل الألوان الأدبية تسير فيها جنباً

إلى جنب: الحوار والإلقاء والغناء، وفي داخل كل منها، نجد الأشكال كلها التي ظهرت عندما بُدئ بتأليف العمل الأدبي. فالغناء مثلاً، كان أحياناً تراتيل لوثرية، وأحياناً أخرى قصائد عاطفية، وفي بعض المشاهد كان مسيرات عسكرية، وقد تجد مقطوعات من الجاز وموسيقى لباخ، كل هذا دون أن نغفل المحاكاة الساخرة للأوبرا الكبرى في المشهد النهائي.

لقد كان كل عرض جيد لأوبرا القروش الأربعة شاهداً على هذا الغنى وهذا الخصب: فالأوبرا تشكل استعراضاً كاملاً - لا أجرؤ أن أكتب شاملاً. إنها استعراض فائق. ولكن علينا ألا نؤخذ به: فإن هجاء بريشت أي نقده سيؤدي عمله على هذا الصعيد. فهو نقد للمسرح قبل أن يكون نقداً للمجتمع، إنه نقد للمسرح من خلال المسرح.

وبالطبع. إن بريشت يريد مثل غي، أن يرى في المال القيمة الوحيدة التي يقوم عليها مجتمعنا، وأن يرى في شخصية بيتشوم، الذي يستغل المتسولين، بورجوازياً كبيراً يتوصل حديثاً إلى مرتبة من التنظيم، والعقلانية مما يتيح له الامتناع عن تلطيخ يديه، وأن يرى في شخصية ماكي السفاح واللصوص بورجوازيين صغار، ما زالوا مرغمين على الاشتراك في الجريمة. وقبل أن يشنق ماكي يستدير نحو الجمهور ويستمد العبرة من قصته قائلاً: «سيداتي سادتي، ترون أمامكم واحدا من الممثلين الأخيرين لطبقة في طريقها إلى الزوال.

ونحن الآخرين، الحرفيين الصغار ذوي الأساليب القديمة الذين نستعمل أدوات تافهة، فإن المؤسسات الكبرى التي تعتمد على المصارف تضيق علينا الخناق. ماهي قيمة العملة بالنسبة لسهم يعود لشركة مغفلة؟ ما قيمة السطو على مصرف إذا ما قورن بإنشاء مصرف؟ ماذا يعني قتل إنسان إذا ما قورن بتشغيله لقاء أجر شهري؛ «إلا أن هذه السمات الهجائية، على ما فيها من نقد لاذع، ليست هي التي تشكل حدة أوبرا القروش الأربعة،

وإنما يؤدي ذلك عملها المسرحي بشكل خاص وميزته المثيرة من خلال المشاهد.

مشهد- فخ:

ألفت أوبرا القروش الأربعة خصيصاً للجمهور الذي يرتاد المسارح عادة، أي الجمهور البورجوازي لقد صُنِعت من أجله - إلى حد المبالغة. وكما كتب بريشت «إنها نوع من تكثيف لما يتمنى المشاهد أن يرى من أمور الحياة على المسرح»، إنها مشهد مُحَرَّف؛ أوبرا صغيرة معكوسة. إنها مشهد -فخ، حيث يتوجب على المشاهد البورجوازي أن يحضره ليرى ذاته: ويرى فيها أيضاً أشياء شتى لا يتمنى أن يراها، ويرى أيضاً رغباته«(أي حبّه للصوص، وشفقته على المتسولين، وانجذابه إلى ما هو خيالي)» هكذا تُنتقد رغبتاه في اللحظة التي تتحقق فيها - وهكذا لا يعود يرى نفسه فاعلاً بل غرضاً، ويرى نفسه منقاداً إلى أن يمنح المسرح وظيفة جديدة، من الناحية النظرية على الأقل.

تلعب موسيقى كورت ڤيل وأغنيات بريشت الدور الرئيسي. إنها تدخل في هذا المشهد البورجوازي الإضافي تلك الزيادة التي تؤرجحه؛ إنها تبرزه وكأنه مشهد خاص بالبورجوازيين. إنها تعمل على إشراكهم المثالي بالمشهد حين تمجد الرغبات الخفية التي تجول في نفوس المشاهدين. وهكذا فإن عدم واقعية الأوبرا ترجع إلى واقع الإنسان - الحيوان البورجوازي. ومن الأحلام البورجوازية، يدعونا بريشت إلى أن نرتقي إلى الحقيقة البورجوازية.

وفي نهاية كل فصل يستدير نحو الجمهور ويخاطبه منشداً:

«أيها السادة الكرام، الذين أتيتم لتعظونا

كي نعيش شرفاء، وننبذ الخطيئة
عليكم أولاً أن تعطونا ما يسد جوعنا
ثم تكلموا، سنصغي إليكم
أنتم تحبون بطنكم وشرفنا
إذن، هذه المرة، اصغوا إلينا
(انكم تستطيعون أن تقلبوا كلامنا إلى معان كثيرة).
يأتي الشبع أولاً، وتليه الأخلاق!
يجب أولاً أن نعطي إلى كل الفقراء
قطعة من الحلوى، لنسكت جوعهم
لأنه مما يحيا الانسان؟ من الاستمرار
في تنكيل غيره وحرمانه وتمزيقه وذبحه وافتراسه
الانسان لا يعيش إلا بالنسيان المستمر
إنه في نهاية المطاف إنسان.
أيها السادة، أنتم لا تستطيعون منعه
الانسان لا يعيش إلا من الآثام والخطايا

-٢-

إنكم تعلموننا متى يمكن لامرأة
أن تخلع ثوبها، وأن تنتشى أيها السادة الكرام
عليكم أولا أن تعطونا مايسد جوعنا
ومن ثم تكلموا، سنصغي إليكم
أنتم الذين تعيشون من خجلنا وأطماعكم

(إنكم تستطيعون أن تقلبوا كلامنا إلى معان كثيرة)

الطعم يأتي أولاً ومن ثم الأخلاق

ينبغي أولاً أن نعطي لكل الفقراء

قطعة من الحلوى لنسكت جوعهم .

لأنه مما يحيا الانسان؟ من الاستمرار

في تنكيل غيره ، وحرمانه وتمزيقه وذبحه وافتراسه

لا يعيش الانسان إلا من النسيان المستمر

إنه في نهاية المطاف إنسان .

أيها السادة ، لن تستطيعوا أن تمنعوه

فالانسان لا يحيا إلا من الآثام والخطايا» .

إن نهاية أوبرا القروش الأربعة مع وصول «الرسول على الحصان» الذي جاء ليعفو عن ماكي في الرمق الأخير من المسرحية (عند غي أيضاً ، تغلق النهاية العمل : وهي نهاية سعيدة وفق قاعدة الأوبرا) هذه النهاية تختم هذا النقد بقوة من الدرجة الثانية :

وبمحاكاتها للأوبرا الإيطالية التقليدية ، فهي بهذا تشكل اللاواقعية في المشهد بكامله . وهكذا فإنها تكشف عن العرض باعتباره بورجوازياً محضاً ، فهو عرض مسرحي بمقدار ما هو بورجوازي حتى إنه لا يمكن أن ينتهي إلا بأغلظ المحسنات اللفظية .

إن أوبرا القروش الأربعة تنفتح على الفراغ : إنها تشعر بدوخة الفراغ . بعد ذلك ، لن يكون لبريشت إلا أن يلجأ لمسرح آخر أو يعيد هذه الأوبرا ، أي أن يستأصل هذا المشهد - الفخ ، وهذه المرآة المعاكسة للبورجوازيين وذلك بأن يكتب مسرحية : «عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها» .

العصر الذهبي البورجوازي:

هذه المرة، يقدم لنا بريشت وكورت ڤيل أوبرا حقيقية ألّفاها معتمدين على مسرحية أناشيد ماهاغوني التي كانت في كتيب «مواعظ منزلية». وكان لهذا العمل روايتان: الأولى التي تحمل عنوان: ماهاغوني الصغير عرضت أثناء المهرجان الموسيقي في «بادن بادن»عام ١٩٢٧ (وقد اعتمد على عرض مسرحي رافقته لافتات وصور رسمها كاسبار نهلر، عن هذه القصائد المنزلية؛ وقد كتب بريشت بنفسه بعضاً من موسيقاها نقّحها فيما بعد كورت ڤيل)، أما الرواية الثانية التي كانت مطوّرة بشكل واضح والتي تحمل عنوان: «عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها» فقد عرضت في لايبزغ في شهر آذار من عام ١٩٣٠ وأثارت صخباً كبيراً. وقد استشهد بها أحد النقاد المعاصرين بقوله: «أخرج سيد محترم، وقد علت الحمرة وجهه، مجموعة مفاتيح من جيبه، وكان يهزها لكي يناضل ضد المسرح الملحمي. وكانت زوجه تعينه في هذه الساعة الحاسمة. وقد وضعت إصبعين من أصابعها في فمها، وعيناها شبه مغلقتين، ووجنتاها منتفختان، وهي تصفّر بصوت يعلو على رنين المفاتيح».

ذلك أن مسرحية «عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها» ليس لها «سحر» أوبرا القروش الأربعة ولا خصبها في الاستعراض. إن قصة تشييد مدينة ماهاغوني وسقوطها كانت جافة عن قصد، فهي كاريكاتورية، رسمت بخطوط عريضة. إن التشهير هنا يفوق الإثارة.

ماهاغوني، مدينة ملذّات في ألاسكا، أنشئت ليتمكن بعض الناس من الإفلات من عالم فاسد، حيث لا يسود السلام، ولا الوفاق، وحيث لا يحوز المرء أبداً على شيء متين وأكيد».

مع ذلك، داخل مدينة الأحلام هذه «يميل الناس، ويهدد المشروع بالفشل والانهيار، ذلك أنه عندما يقترب الإعصار ذات مساء، يكشف بول أكرمان، وهو حطّاب من ألاسكا عن قوانين السعادة البشرية»:

«ما حاجتنا إلى العاصفة؟

الاعصار الأكثر تدميراً

هو أقل إرهاباً من الانسان

عندما يسعى إلى اللهو

(. . .)

لسنا بحاجة إلى العاصفة

لسنا بحاجة إلى الاعصار

إن ما يمكن أن نفعله من رعب

يمكننا نحن أن نفعله

يمكننا أن نفعله بأنفسنا».

وحين يعيد بول أكرمان بأسلوبه الخاص قصيدة «المواعظ المنزلية» «لا تدعوا الإغراء يستولي عليكم. . . «فإنه يشيّد بذلك مملكة الحرية المطلقة في مدينة ماهاغوني. الآن «كل شيء مباح». إنه قانون الغاب، كل واحد لنفسه، والله ليس لأحد.

«كما يرتب المرء سريره، ينام

لا يستطيع أحد شيئاً لأحد

لو كان أحدهم يمشي فهو أنا

أما أنت فستداس بالأرجل!»

لقد نسفت جميع الممنوعات، ومعها المراءات والمظاهر الخداعة ويحل مكان الملل في حياة جديرة بالتقدير، الغضب في حياة كاملة. إن نهايات أوبرا القروش الأربعة تتخذ لها شكلاً على المسرح. وهكذا يتوالى وصف العادات الاجتماعية

«أولاً، ملء الجوف

ثانياً، ممارسة الحب

والملاكمة تأتي فيما بعد

وأخيراً السكر، هذا هو القانون

ولكن قبل كل شيء لا تنسوا

أن كل شيء مباح هنا على الأرض.»

كل شيء... ماعدا واحد: أن لا يدفع المرء ثمن مشروباته، وألا يملك المال. إن بول، مؤسس مدينة ماهاغوني الجديدة، لا يسعه أن يدفع ثمن كاس ويسكي: سيحكم عليه بالموت «نظراً لقلة ماله، وهذه تعدّ أكبر جريمة يمكن لا مرئ أن يرتكبها على الأرض».

إن العصر الذهبي لمدينة ماهاغوني كان قائماً على المال: وهو عصر ذهبي بورجوازي. أما بول الذي كان يبحث دائماً عن «الحياة الحقة، فإنه لم يجدها قط: ها أنا جالس على هذا الكرسي، ولم أشعر قط أني عشت. وأنا الذي قلت: على كل واحد أن يتناول سكّينه ويقتطع حصته من الحلوى. ولكن الحلوى كانت فاسدة. إن الفرح الذي اشتريته لم يكن فرحاً، والحرية التي نلتها بالمال لم تكن حرية. أكلت ولكن لم أشبع، شربت والشراب زاد في عطشي. «وعند فوت بول ينهار سراب مدينة ماهاغوني وحريتها المطلقة، داخل ملابسات الشعارات».

إن في ماهاغوني، كما في الأماكن الأخرى، من مجتمعنا، «المال هو الشيء الوحيد المتين والأكيد».

كذبة المسرح:

إن العصر الذهبي هو كذبة بورجوازية. والأوبرا أيضاً كذبة: وهي الشكل «المطبخي» المميز للمسرح البورجوازي كما ردّد بريشت. وأوبرا ماهاغوني تحمل إلى المسرح هذه الكذبة المزدوجة: علم الجمال وعلم الأخلاق. إنها تنقلها إلى خشبة المسرح وتصل بها إلى حد العبث وتفضح الكذبة على هذا النحو: «ماهاغوني هي حقاً مطبوخة - بمقدار ما يجدر بالأوبرا أن تكون - إلا إنها تتضمن مع ذلك وظيفة اجتماعية: إنها تطرح على بساط البحث صورتها المطبخية الخاصة، إنها تهاجم المجتمع الذي يفتقر إلى مثل هذه الأوبرا: لنقل أنها لا زالت متربعة على الغصن القديم، ولكنها شرعت تقطعه بالمنشار (سهواً أو خطأ).»

إن أوبرا ماهاغوني تدعونا إلى الانقلاب نفسه الذي دعتنا إليه أوبرا «القروش الأربعة»: وبصفته عرض بورجوازي فهو ينتهي برفض ذاته. ولكن اللبس هنا لم يعد ممكنا. تظهر محاكاة المجتمع البروجوازي الساخرة في أوبرا ماهاغوني ظهوراً بالغاً، كي تستأثر بالمشاهد البورجوازية. لم تعد موسيقا ويل Weill ذاتها أخاذة كما في أوبرا القروش الأربعة. يكشف عرض ماهاغوني عن فساد العصر الذهبي دفعة واحدة. «الحلوى فاسدة» تماماً. وبدلاً من أن تُختَتَم بمجموعة من الأصوات المتحدة المتنافسة، فإنها تنتهي بخليط من الأصوات المتنافرة.

لقد غيرت الملهاة البورجوازية من علائمها. وأصبحت كابوساً.

إن أوبرا «عظمة ماهاغوني وانحدارها» بعد عرضها الأول الصاخب في لايبزيغ كانت أبعد من أن تلقى نجاح أوبرا القروش الأربعة. والجمهور الذي هتف لانتصار ماكي ولعرض الأوبرا التصويرية - وهي عروض غالباً ما كانت عكس ما قصده بريشت، إلى حد أن العمل المسرحي قد تحوّل الى

عملية لاستحضار الأرواح هذه كانت حال فيلم بابست، البابا «Pabst»[٨] - هذا الجمهور قد رفض ماهاغوني : في مدينة الملذّات هذه، لم يتمكن الجمهور من التعرف إلى مدينة أحلامه التي ضخمت إلى حد كبير، ولا يرضى بأن «يكشف له فيها» بهذه الطريقة الفظة عن المحرض الرئيسي ألا وهو المال .

لقد تم الانقطاع بين بريشت والمسرح التقليدي - المسرح البورجوازي على الأقل - والآن لم يعد بريشت قادراً على الخداع، لم يعد بإمكانه هدم المسرح القديم من الداخل. عليه أن يقف باختياره خارج المسرح. وإلا، فإنه يحكم على نفسه إمّا بأن يضيع فيه أو أن يفقد فعاليته .

* * *

٨- نعلم أن بريشت لجح بفيلم «البابا» Pabst وقد كلفته شركة الإنتاج السينمائي ليكتب سيناريو الفيلم - وهو سيناريو تمنى له أن يكون مختلفاً بعض الشيء عن العمل المسرحي. وإزاء الخلاف الذي أبداه نحو Pabst إنسحب وأقام دعوى خاسرة ضد الشركة. ولمزيد من التفاصيل حول هذه القضية يمكن أن نعود إلى مقالة (و ت هـ. أيسنر Eisner التي سبق ذكرها وإلى الدفتر الثالث للمحاولات الأدبية الذي يتضمن بالإضافة إلى نص أوبرا القروش الأربعة، الفيلم الثلاثي الكبير والدعوى الثلاثية الكبرى- Der Dreigroschenfilm et der Dreigroschenprozess



تدريبات تعليمية

«أنا آخر كاتب كاثوليكي»

وسائل حديثة، وظيفة جديدة.

لقد أدرك بريشت هذا الأمر: أن تحويل المسرح لا يتسنى له أن يتم تدريجياً داخل نظام قائم. لقد جمّد هذا النظام بما يسميه بريشت «أولية النظام» ونقصد به القاعدة التحتية المسرحية والاقتصادية والاجتماعية: «فهذا النظام لا يقبل إلا ما يفتقر إليه المجتمع من أجل إعادة نفسه. ولا نحكم عليه بناء على مؤهلاته في إنتاج الأعمال الفنية: وهي هذه الأعمال التي تُقَيَّم بناء على مطابقتها لهذا النظام. وبدلاً من أن يكون وسيلة تساعد المبدعين، فهو وسيلة ضدهم وضد مؤلفاتهم.

إنقطاع:

علينا إذن أن «نتملص من هذا «النظام»: وأن نتبنى وسائل مسرحية أخرى، ومواد جديدة للعرض، وطرق أخرى للتوزيع. وهكذا فقط يمكن لوظيفة المسرح أن تتغير. هذه المرة، كان الانقطاع كلياً: بريشت يتخلى عن الطريقة المطبخية، ويختار الاتجاه التعليمي.

إنه ينفصل عن الخطة المسرحية القائمة. فهذه تنتمي انتماء كلياً للبورجوازية. وهي لا تخدم، ولا تستطيع إلا أن تخدم استمرارية حكم الطبقة البورجوازية، موفّرة لها ما تحتاج إليه: موضوعات مسلية لا تطرح أبداً مشكلة سلطتها على بساط البحث. وينوي بريشت الآن الهرب من هذه الدائرة الفاسدة. فهناك وسائل أخرى للعرض ولنشر العمل المسرحي، وجمهور آخر غير الجمهور المسرحي الاعتيادي، غير هذا الجمهور

البورجوازي: مثال ذلك جمهور أبناء المدارس، وأعضاء اتحادات الشباب، والاتحادات العمالية، والجمعيات العمالية، وفي المصاف الأول أعضاء فرق الكورال العمالية، الذين كانوا يشكلون أعداداً كبيرة آنذاك في ألمانيا، وكان اتحاد فرق كورال العمال (ذات المنحى الاشتراكي الديمقراطي) يضم في عام ١٩٣٠ أكثر من ١٤٠٠٠ فرقة، وهذا يشكل مجموعاً قدره ٥٦٠٠٠٠ مشتركاً، سبعون بالمئة منهم كانوا من العمال [٢] وقد طمحت بعض هذه الفرق، مثل فرقة برلين المختلطة التي أدارها طويلاً هيرمان شرشن طمحت إلى أن ترتقي إلى مستوى الفن «الثوري» [٣].

ولم يتوفر لهذه الفرق والجمعيات، والمدارس حتى ذلك الحين إلا مجموعة من الأعمال، أو بعض الأعمال التقليدية التي لا تتناسب معها. فقد كانت تطلب إذن أعمالاً تجمع مناصفة بين المسرح والموسيقا تكتب لها خصيصاً. وقد قرّر بريشت أن يلبّي هذا المطلب وأن ينشئ مسرحاً يكون ملكاً لها. وكان يأمل «أن يحرر هذه التظاهرات العظيمة من كل عبودية، وأن يعهد بتنفيذها إلى أولئك الذين صنعت من أجلهم والذين هم لوحدهم يمكنهم استخدامها مثل: الفرق العمالية، وفرق الهواة، وفرق الغناء والموسيقا المشكلة من التلاميذ، وباختصار إلى أولئك الذين ليسوا بمشترين ولا باعة فنون، وإنما هم بكل بساطة يريدون ممارسة الفن».

---

(٢) ولمزيد من الدقة فلنراجع المحاولات المسرحية لبرتولد بريشت التي كتبها أرنست شوماشر بين عامي ١٩١٨ - ١٩٣٣ (صفحة ٢٩٠ ومايليها.

(٣) إن هذه الجوقة البرلينية المختلطة قد اشتركت مع جوقتين عماليتين للغناء في عرض مسرحية القرار في ٣٠ كانون الأول عام ١٩٣٠ في برلين بإدارة K Rankl وبمساهمة غراناخ وتوبيس وهيلانه فايكل في دور الرفيق الشاب - مساهمة لم تخل من إثارة البلبلة داخل اتحاد كورال العمال.

وقد تطلب أيضاً هذا التغيير في البنية التحتية للمسرح، أن يجري تعديلات في بنائه ووظيفته. وبعد أن تحقق من أن أعضاء فرق الكورال العمالية تعد في ألمانيا نصف مليون عضواً

دوّن بريشت رأيه بقوله: إن «مسألة معرفة ما يجري في رأس المغني لا تقل أهمية عن معرفة ما يجري في رأس المستمع». وهذا يعني أن التركيز يجب ألا ينصب على نتيجة هذا العمل المسرحي الجديد، وعلى المشهد نفسه، وإنما على الطريقة التي توصلنا إلى النتيجة وعلى التنفيذ. وعوضاً عن البحث عن التسلية، فقد كان عليه أن يسعى إلى التثقيف والتربية. ولم تعد أولى اهتمامات الفن الاستهلاك: بل يجب أن يُمارس. ويقصد بذلك حرفياً أن نصنع المسرح وأن نعيد صنعه بصورة جماعية.

ومن هنا كان مفهوم بريشت عن المسرح. فهو يريد مسرحاً تعليمياً، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعليم والتربية. إنه لا يريد مسرحاً يكون في خدمة التربية (كما هو الحال في بعض المدارس حيث يستخدم المسرح كوسيلة لتقوية الذاكرة). ولا تربية في خدمة المسرح(إذا كان الهدف حينئذ أن يطّلع التلاميذ أو المشتركين على «أسرار» المسرح، وأن يتم تأهيلهم من أجل المسرح)، ويكون الهدف الذي ذهب إليه بريشت هو إيجاد مسرح يكّون هو نفسه تربية ومهمة المنفّذين له (مغنين وممثلين) هي أن يعلّموا وهم يتثقفون. وبمعنى أدقّ، أن كل فرق بين الممثلين والمشاهدين ينعدم في هذا المسرح. ومن خلال اشتراك الجمهور بالغناء فقط، فهو يشترك بالعمل المسرحي. لأن «العمل أفضل من الشعور».

هكذا يمكن للإنسان والمشتغل في المسرح أن يعيد نفسه من خلال إنتاجه لمسرحه الخاص.

مشاهدون نشيطون:

«إن أول محاولة لبريشت في هذا الاتجاه هي المسرحية التعليمية التي ظهرت بعنوان: طيران ليند برغس[1]

وقد علق بريشت عليها بالطريقة التالية. «إن مسرحية طيران ليند برغ لا تتضمن أية قيمة إن لم نتعلّم منها شيئاً، وهي لا تحمل في ذاتها أية سمة فنية تسوّغ عرضها إن لم تهدف إلى التعلّم. فهي إذن أداة تعليمية».

وفي الحقيقة، إنها قصة معركة: معركة ليندبرغ خلال طيرانه الأول فوق المحيط الأطلسي. «إنها معركة ضد الطبيعة» وأيضاً هي معركة ليند برغ ضد ذاته. قصة غزو الفضاء ولكنها على وجه الخصوص، قصة معرفة جديدة منتزعة من إطار الجهل، وهي أيضاً معرفة الله.

إن الميزة التعليمية لمسرحية طيران الليندبرغ لا تظهر فقط في تمجيد السلوك العقلاني والعلمي للطيار ليندبرغ الذي يتعارض مع المشاعر الباطلة كلها ومع كل خرافة: إنها تكمن في مشاركة المشاهد (أو المستمتع) بهذا التمجيد. وفي امتلاك الفكر من قبل هذا المشاهد. لأن مسرحية طيران ليندبرغ (التي قدّمت للمرة الأولى بمرافقة الموسيقى (لكورت فيل)، إبان الأسبوع الموسيقي في مدينة بادن بادن عام ١٩٢٩) قد أعدّت لتقدم بالمذياع (أي مسرحية تعليمية للراديو) Radio lehrstuck ولكي يتمكن أكبر عدد من الأشخاص من الاشتراك فيها. فهي تتطلب من جهة أولى مجموعة كاملة من العازفين، والمغنين، وعناصر صخب وتصويت، يمكن أن يستبدلوا بتسجيل إذاعي أو بأسطوانة، ومن جهة أخرى، تتطلب رواة (وقد بدّل بريشت الجزء الوحيد للراوي بأجزاء متعددة: وهكذا لم يعد ليندبرغ هو

---

(١) لقد أبدل بريشت هذا العنوان بعنوان آخر هو: الطيران فوق المحيط وحذف اسم ليندبرغ (الذي استبدله باسم «طيّار») وذلك لاشتراك هذا الأخير فيما بعد بأعمال فاشية.

المتكلم الوحيد، بل مجموعة تحمل اسم ليندبرغ). كما أن هناك جوقة مغنين يمكن لكل المشاهدين أو المستمعين أن يشاركوا فيها وفق رغبتهم. وبين هاتين المجموعتين كان هناك تارة بعض الأصوات المرافقة، وبعض الأصوات التابعة، وطوراً بعض المساعدين، ولكن كان العمل دائماً يتم بصورة بسيطة جداً بحيث يغدو تنفيذه في متناول الجميع. وقد أشار بريشت فعلاً إلى هذا مراراً إذ قال:

«يجب أن يقرأ النص ويُغنّى آلياً، مع بعض التوقف في نهاية كل بيت.»

إن هذا الشكل المسرحي يقارب المسرحيات الخطابية أو الغنائية مع بعض الاختلافات بحيث نرى أن مسرحية طيران ليند برغ لم تؤلف لتسمع بقدر ما كان الهدف منها إعطاء الفرصة لعمل مسرحي جماعي، وتمجيد مشترك للعقل:

في نهاية عام الألفين من عصرنا

شرعت بساطتنا المرهفة

طيرانها

مبرهنة لنا عما كان ممكناً

دون أن تنسينا

مالا يدرك.

فهذه القصة مهداة له.

يريد بريشت أن يثير لدى المستمع شيئاً من اليقظة، ويحرك حيويته كي يصبح هو من جديد، الإنسان المنتج. ولعل غايته أيضاً أن يوفر لمسرحيته التعليمية انتشاراً كبيراً عن طريق الإذاعة والمدارس.

وسرعان ما اضطر إلى التخلي عنها: فهنا أيضاً اصطدم «بأولوية النظام». إن مضمون «طيران ليند برغس» لم يكن بوسعه، إلا أن يثير رفض السلطات في جمهورية فايمار، بسبب عقلانيته المجردة الفظة، وإلحاده المكشوف (فلأكُن مَن أكون ولأعتَقد بما أعتقد من الحماقات، فإني عندما أطير أصبح ملحداً حقيقياً).

وينطبق الأمر على مسرحيات بريشت التعليمية الأخرى، ماعدا مسرحية «القائل نعم». إن تبديل الآلية التقليدية للتوزيع المسرحي، بأشكال أخرى للنشر وتحويل المشاهدين السلبيين إلى مشاهدين فعالين، لا بل إلى ممثلين وإقامة المسرح في الأوساط العمالية، وباختصار، هذه المحاولة للفن العمالي القريب إلى حد ما، مما كان يُدعى آنذاك: «النزعة العمالية» (Prolet Kult)، على الرغم من اختلاف بنيته، لم يتقبلها المجتمع الألماني الذي أثرت فيه «الأزمة» التي قادتها الحرية الفاشية. إن أوساط الطليعة البرلينية نفسها قد شعرت بالقلق: وقد رفضت مسرحية «القرار» إدارة الموسيقى الحديثة الفنية، في برلين عام ١٩٣٠ (التي كانت تضم بين أعضائها بول هينوميث) وذلك خشية من ردود الفعل المضادة لقادة هذا المجتمع في أول الأمر، ومن ثم بذريعة لطيفة من «الوضاعة الشكلية» في نصّ بريشت.

ومرة أخرى، يصطدم بريشت بالنظام. فقد حاول أن يديره من بعيد. ولم يكن ذلك كافياً، إذ لا بدّ أنه كان يجهله. وهكذا فقد تمّ عرض مسرحية القرار من العاشر من كانون الأول عام ١٩٣٠، في برلين، من قبل جوقات عمالية حصراً. ولكن كان الأوان قد فات. لأن الانتخابات التي جرت في شهر أيلول في الرايخ قد تميزت باندفاعة هتلرية كبيرة وتفجرت الأزمة الاقتصادية. وأوشك عهد فايمار على نهايته.

* * *

التفاهم

لم يكتف بريشت في مسرحياته التعليمية، بالبحث عن وسائل مسرحية جديدة. وفي عام ١٩٢٩، أعاد النظر في مسرحية طيران ليند برغس (وعدّل بذلك اسم بطلها فأصبح نونجسر بدلاً من ليند برغ) وأعطاه صورة مضخمة وأبدل فكرة تمجيد العقل المهيمن بطرح مزدوج للمشكلات. أولهما مشكلة تخلي الفرد عن ذاته وثانيهما عملية تغيير ضرورية للعالم. كل هذا تمّ في المسرحية التعليمية التي حملت اسم: التفاهم: (حرفياً: «مسرحية بادن- بادن التعليمية عن التفاهم مع». . . أو، وفقاً لما ورد في النشرة الفرنسية عن المسرح، أهمية التفاهم) التي عرضت في بادن- بادن عام ١٩٣٩، بمرافقة موسيقى لبول هندميث.

وإن مقدمتها تعيد مقدمة طيران «ليند برغس» وتوضحها: هكذا

لم يعد الموضوع يركّز على تذكّر «مالا يدرك»، بل «على مالم يدرك بعد»

وقد علّق بريشت عليها قائلاً: «في المحاولة الأولى، كتبت خطأ:

ما لا يدرك. وهذا ما يجب تحسينه بعبارة «ما لم يدرك بعد».

التزهد:

إن موضوع مسرحية بادن - بادن التعليمية ليس هو انتصار للعقل بقدر ما هو الطرق المؤدية لهذا الانتصار؛ أنماطه وعلاقاته. والحقيقة أن بريشت قد أشار سابقاً في مسرحية طيران ليند برغس قائلاً:

«دعونا نحارب الطبيعة».

حتى نصبح نحن أنفسنا طبيعيين

لأننا نحن وتقنيتّنا، لم نصبح بعد طبيعيين.

نحن وتقنيتنا

بدائيون»

يبدو أنه من السهل أن «يصبح المرء طبيعياً»، وإذا لم يضع بريشت الطبيعة بمستوى قدراتنا، ولكن أبعد منا، فإنه بهذا يعتبر نفوذنا إلى هذه الطبيعة أمراً يدخل في سياق التطور الطبيعي.

وهكذا، فهو يجعل من هذا النفوذ إلى الطبيعة، في مسرحية بادن التعليمية، حصيلة لنوع من التقشف، ونتاجاً لما أطلق عليه اسم التفاهم. ويقع هذا المفهوم في صلب التمرينات التعليمية التي كتبها بريشت. ولنعمل على تحليل ما ينطوي عليه هذا المفهوم في مسرحية بادن التعليمية. فهناك أربعة طيارين قد سقطوا وهم يحتضرون. والجماعات التي تشهد احتضارهم ترفض مساعدتهم (لأن الإنسان لا يساعد مثيله، ولأن المساعدة والعنف يشكلان كلاً واحدا، ولا يمكن أن نغيّر كل شيء إلا بالعمل الجماعي، وليس بوساطة أعمال فردية – هذا هو الموضوع الثاني الذي تعالجه المسرحية التعليمية، ولنا عودة إلى هذا الموضوع)؛ هؤلاء الطيارون الأربعة يخضعون إذن لاختبار التفاهم: ويتعيّن عليهم أن يظهروا اتفاقهم مع الموت، وأن ينكروا ذاتهم لكي يعودوا إلى الحياة كشخصيات أخرى. يجب عليهم أن يتعلموا كيف يتفاهمون مع . . . كل شيء وهذا هو المشهد الغريب الذي أطلق عليه اسم: قراءة التعليقات: «(يتقدم الراوي ومعه الكتاب. ويتجه نحو الرجال الأربعة ويقرأ عليهم مقاطع من التعليق.)

١ – من سلَب شيئاً، ملكه، ومن سلب منه شيء ما زال يملكه أيضاً
ومن يملك شيئاً فإنّ شيئاً ما سينتزع منه.

إن مات أحدنا فعمّ يتخلى؟ إنه لا يتخلى فقط عن طاولته أو عن سريره! الذي لا يموت منا يُدرك ذلك وكأنه يقول «إني أتخلى عما هو موجود، وهو أكثر بكثير مما أملك، وإني واهب له.

متى أشرف أحدنا على الموت تخلّى عن الشارع الذي يعرفه، وأيضاً عن ذلك الذي لا يعرفه. إنه يتخلّى عن الثروات التي يملكها، وأيضاً عن تلك التي لا يملكها. يتخلّى عن الفقر نفسه، كما إنه يتخلى عن ذاته.

والآن كيف يمكن لامرئ أن يرفع حجراً دون أن يتدرب على ذلك؟ كيف يرفع حجراً ضخماً؟ كيف سيتخلى عن طاولته مَنْ لم يتعود على التضحية. كيف سيتخلى عن كل شيء؟ عما يملك وعما لا يملك؟ عن الشارع الذي يعرفه؟ عن الثروات التي يملكها وعن تلك التي لا يملكها أيضاً؟ عن الفقر؟ وعن ذاته؟.

٢- عندما فوجئ ذلك المفكر بعاصفة هوجاء، كان جالساً داخل عربة، وهو يشغل حيّزاً كبيراً منها. نزل أولاً من العربة، ثم خلع بذّته، وأخيراً تمدّد على الأرض. هكذا تغلب على العاصفة، بعظمته المتناهية في الصغر. فسأل الطيارون المتعبون الراوي.

أهكذا تغلّب على العاصفة؟

الراوي: نعم بعظمته الأكثر صغراً، تغلب على العاصفة.

الطيارون المتعبون:

بعظمته المتناهية في الصغر تغلب على العاصفة.

الراوي

٣- لكي يشجع المفكّر أحدهم على الموت، توسّل إليه أن يتخلّى عن ممتلكاته. وعندما تخلى عن كل شيء، بقيت له الحياة فقط. فقال له المفكّر:

«تخلّ عن أكثر من ذلك أيضاً».

٤- إذا كان المفكّر قد تغلب على العاصفة، فذلك أنه كان يعرفها، وكان على وفاق معها. (einverstanolen mit) وكذلك أنتم، إذا أردتم التغلب على الموت، فإنكم ستتغلبون عليه عندما تعرفونه جيداً وعندما تصبحون على وفاق معه. والحال أن الذي يبحث عن هذا التفاهم، عليه أن

يرضى بالفقر، لا فيما يختص بالأشياء! فالأشياء يمكن أن تؤخذ، وليس هنا أي اتفاق. كما أن عليه ألا يتعلق بالحياة. فالحياة يمكن أخذها دون أن يكون هناك أي اتفاق. وألا يتمسك بالأفكار لأنها يمكن أن تسلب هي أيضاً، دون أن يكون هناك أي اتفاق.

تجربة «العظمة المتناهية في الصغر»

على المرء أن يمر عبر العظمة المتناهية في الصغر. إن نفوذه إلى مجال العقل والتاريخ يتطلب هذا الثمن. إن اختبار التفاهم (L'Einverstandnis) يبلغ أوجه في امتحان كان الطيارون الأربعة (ثلاثة ميكانيكيين وطيار) مطالبين خلاله بالتنازل ليس فقط عن كل غرور وكبرياء، ولكن الأمر وصل إلى التنازل عن شخصياتهم، ليبرهنوا بذلك على أنهم توصلوا إلى عظمتهم المتناهية في الصغر فهم غير مقيّدين بشيء، لا بطيرانهم، ولا بمجدهم، ولا باسمهم، ولا بالأشخاص الذين ينتظرونهم، ولا حتى بحياتهم.

الميكانيكيون الثلاثة تمكنوا من الانتصار:

«من إذن يموت إنْ أنتم متمّ؟».

اولئك الذين نالوا من المديح الشيء الكثير.

من إذن يموت إنْ أنتم متم؟

اولئك الذين ارتفعوا قليلاً فوق الأرض.

من يموت إذن إن أنتم متم؟.

اولئك الذين لا أحد ينتظرهم.

من يموت إذن إن أنتم متمّ؟.

لا أحد!

الآن تعلمون!

لا أحد يموت بموتكم .
الآن بلغوا عظمتهم المتناهية في الصغر
وحده الطيار شارل ننجر لا يتغلب على هذه التجربة :
«ولكني ، فيما أنا أطير ،
بلغت أوج عظمتي .
لم يحلق أحد
إلى مستوى ارتفاعي أو إلى أعلى مني .
لم يثن علي أحد بما يكفي ،
ولن يستطيع أحد أن يثني علي أبداً بما يكفي .
لقد خلقت عبثاً ودون منفعة لأحد .
لقد حلّقت بهدف الطيران
لا أحد ينتظرني
إني أطير بعيداً عنكم ،
ولن أموت أبداً .
إذن ، إنه سيموت .
«أيها الانسان (. . .) إنك لعظيم .
إنك لواسع الثراء ،
أنت تبالغ فيما أنت .
ولهذا لا تقدر أن تموت !
لكنّ ذلك نفسه الذي لا يدركه الموت ،
يموت
ذلك نفسه الذي لا يعرف السباحة
يسبح . »

لن يموت اولئك الذين قبلوا بالموت. أولئك الذين ذاقوا الموت، أولئك الذين اتفقوا معه. هذا هو المغزى المستخلص من مسرحية التفاهم (Einverstandnis).

وسنجد من جديد هذا المغزى من مسرحيتي بريشت التاليتين: في مسرحية «القائل نعم» وحتى في مسرحية «القرار» حيث يقبل الموت رفيق شاب على يد رفاقه بعد أن عرّض الحركة الثورية للخطر بارتكابه عدداً من الأخطاء. إنه يقدّم ذاته للموت، وبكلمة أدق، إنه يتوارى مرتضياً الاختفاء في حفرة من الكلس «بمساعدة من رفاقه: من أجل مصلحة الحركة الشيوعية وبالاتفاق مع تقدم الجماهير العمالية في جميع البلدان، فإني أقول نعم لانتشار الثورة في العالم» وقد تخلّى المناضلون الثوريون آنفاً عن وجههم الحقيقي، وأبدلوه بقناع، قبل أن يبدأوا النضال. لأن «من يناضل في سبيل الشيوعية، فإنه لا يملك من الصفات الحسنة إلا واحدة، وهي صفة النضال من أجل الشيوعية».

في مسرحية: «القائل نعم» يشترك تلميذ يافع في بعثة ذهبت إلى ماوراء الجبال هدفها أن تجلب الأدوية التي ستنقذ المدينة من الوباء؛ فيقع هو نفسه فريسة المرض؛ حينئذ يقول «نعم» وفقاً للعرف الذي يفرض أن يضحي المريض بنفسه لخير الجميع «فيرضخ أمام الضرورة» ويقول نعم للموت. «لأنه من الأهمية بمكان قبل كل شيء أن يكون المرء موافقاً.»

إن مسرحية التفاهم هي نوع من التزهد يمكننا تشبيهه، وليس من غير سبب، بالموقف المسيحي المعروف بانكار الذات. ولكنه تزهد لا قيمة له بحدّ ذاته وهو لا يتوق إلى بلوغ السماء، وهو ليس اقتداء بالسيد المسيح. إنه يتعلق بالمادة إنه تعليم للناس ويجب أن يُعلّم. إنّ المسرحيات التعليمية هي تعليم للتفاهم. إن بريشت يضع الأسس التربوية لتقشف يتصف بالمادة.

تربية غامضة :

وكما ذكرنا آنفاً أن بريشت قد استوحى أفكاره في كتاب مسرحياته التعليمية من مجموعة نو (No) اليابانية، من تأليف زيامي، كما تعرف عليها بفضل الترجمة الإنكليزية لمترجمها أرتور ويلي، وبوساطة إليزابيت هوبتمان، كما أنه استوحى من مسرحيات ألفها اليسوعيون المضادون لحركة الإصلاح في ذلك العهد، لتوضع بين أيدي تلاميذ معاهدهم - وهي أعمال خصص لها وولتر بنجامين دراسة مطولّة، نموذجية. وعلى اختلافها التام عن كتب «الأهواء» التي راجت في القرون الوسطى، والتي كانت تهدف أولاً إلى أن تمس ّقلوب المشاهدين وحواسهم عارضة أمام أعينهم صوراً عن الأهواء البشرية، فقد كانت هذه المؤلفات تشكل في الواقع تمارين تربوية حقيقية، وكان اليسوعيون يأملون من ورائها أن يكوّنوا شخصيات تلاميذهم «دينياً وأخلاقياً واجتماعياً»، وذلك ليس بهدف تقويتهم في إيمانهم فحسب، بل لتسليحهم كي يدافعوا عن هذا الإيمان، وليتقربوا من هذا العالم ويسلكوا فيه سلوكاً مسيحياً، مناضلين من أجل انتصار الحركة المضادة لحركة الاصلاح. ومن هنا دون شك، تبقى معاني بعض المسرحيات غامضة. وعندما يلّح بريشت على موضوع التقشف - وهو تقشف جذري بما أنه يصل إلى حدّ القبول بالموت - فإنه بهذا يقترب من النزعة الشيوعية اقتراباً أخلاقياً بشكل أساسي كما لا حظ جلياً أرنست شوماشر. إنه يجعل من المذهب الشيوعي حصيلة للاختيار الفردي. إنه يؤثر النوايا على الأفعال، والروح على العمل. وبهذا فإن شيوعيته ضرب من التربية الصوفية.

وتشهد ردود الفعل الألمانية، في ذلك العهد على هذا الغموض. لقد صفّق النقد لهذا التقشف مؤكداً على القيمة الشكلية والطقسية لمسرحية «بادنر التعليمية» مسدلاً الستار في الوقت نفسه على مضمونه؛ وهو نفوذ الفرد إلى الحياة الاجتماعية.

وقد تبنّى المسيحيون مسرحية «القائل نعم» برمتها (التي قدّمت في إطار جمعية الموسيقا الحديثة في برلين عام ١٩٣٠)، إذ رأوا في تضحية الطفل (وهي كلمة لم يستخدمها بريشت قط بهذا الصدد) رأوا إقراراً «بعالم حقيقي ألا وهو عالم الله» (على حد تعبير وولتر ديركس). بل إن كارل ثييم، كتب: «منذ قرون، لم نسمع أحداً يعبر عن الحقيقة المسيحية بهذا الوضوح، بهذه البساطة، وبهذا الشكل المباشر، كما هو الحال في هذه المسرحية المثيرة، التي تأخذ بالألباب من أولها إلى آخرها.

إن عرض مسرحية «التفاهم». وقبول الحياة والتضحية بها من أجل عالم معذب دون أن يظهر ذلك كعمل بطولي استثنائي، وإنما كعمل من أبسط الأعمال الاعتيادية التي قدمت أمامنا؛ إن عملاً كهذا لم يتمكن أحد أن يعرضه في أيامنا هذه أفضل مما فعله هذا الملحد(وقد عنى بالملحد بريشت.) وعلى هذا، فإن الأوساط القيادية في جمهورية فايمار، قد فتحت أبواب مدارسها لمسرحية «القائل نعم».

واتفق أن المسرحيات التعليمية، على الرغم من مظهرها اللاشخصي، قد تصادفت مع تحول في شخصية بريشت، إذ تذهب في جذورها إلى إرادته في أن يصبح شيوعياً. وبانفصامه عن المجتمع البورجوازي الذي هاجمه، وكشف عيوبه، مع أنه منحه إقراره، فقد جعل من هذا الانفصام محرقة. إنه يضحي بكتاباته الشخصية، بل إنه يضحي بجزء من موهبته ككاتب، وكرجل مسرح - ذلك الجزء الذي استحق به المجد: إن مسرحياته التعليمية تتسم بتقشف رهباني لا رحمة فيه؛ إننا نسمع لها صريراً. وقد جاء عقب غزارة أوبرا القروش الأربعة وخصوبتها اقتصاد جائر في المفردات، وقسوة شديدة في التراكيب.

وقد عرّف أرنست شوماشر بدقة هذه المحاولة لدى بريشت بقوله: «نظراً لمجيء بريشت من عالم تعتبر فيه كل نزعة إلى الجماعة وكأنها

الشرّ المطلق، وكل شعور أو قبول بالنزعة الفردية وكأنه الموقف الإنساني الوحيد الصادق، فإن بريشت يقع هنا في طريق نقيض، من حيث أنه ينكر بأسلوب منهجي الفرد والشخص. «وقد أدرك هذا سريعاً هو نفسه في مقدمة المسرحية التعليمية بادنر حيث يقر: «إنّ هذه المسرحية في الواقع غير مكتملة؛ فهي تعطي للموت أهمية بالغة، آخذة بالاعتبار قيمته المألوفة على الرغم من تقليص هذه القيمة».

«كل شيء يجب أن يتغير»

إن تجربة «التفاهم» لا تنفصل عن الموضوع الثاني في المسرحية التعليمية:

وهو ضرورة تغيير جذري للعالم، ضمن عمل الإنسان ومن خلاله.

ومنذ مسرحية طيران ليند بيرغ Lindberghs، فإن بريشت يعلن: يجب «أن نناضل ضد الطبيعة حتى نغدو نحن أنفسنا طبيعيين». إنه يرجع إلى هذه الفكرة ويطورها في مسرحية بادنر التعليمية، ثم يوضحها بدقة أيضاً في مسرحية القرار (La de'cision). ولن يلبث أن يتجاوز موضوع مسرحية القرار مثيله في مسرحية «التفاهم» ويصبح هو نفسه هدفاً تربوياً في المسرحيات التعليمية.

العالم على بساط البحث:

نجد مثالاً على ذلك في مسرحية بادنر التعليمية. يعطي الجمهور أولاً رداً إيجابياً للطيارين الأربعة الذين سقطوا وطلبوا ماء للشرب وحجراً يسندون إليه رؤوسهم. حينئذ تقلب الجوقة المسألة رأساً على عقب وتسأل الجمهور لتعرف ما إذا كان الطيارون قد ساعدوا هذا الجمهور، فيكون

الجواب بالنفي. إذّاك ينفتح باب النقاش: هل تعوّد الإنسان أن يساعد أخاه الإنسان؟ يعقب ذلك برهان يقوم على نقاط ثلاث، ويبرز في السكتش النهائي: على شكل تهريج، حيث يُقطّع عملاق كبير إرباً على يد مهرجين يدّعيان مساعدته[١٠] ونخلص إلى خاتمة هي أن الإنسان لا يساعد مثيله في هذا المجتمع الذي يقوم على صراع البشر فيما بينهم - كما يبينه بريشت - ومن واجب الجوقة أخيراً أن تستخلص المغزى:

«إذن لا تعتمدوا على مساعدة.»

العنف ضروري من أجل رفض المساعدة

العنف ضروري أيضاً من أجل المطالبة بالمساعدة

وكلما طالت سيطرة العنف استطعنا رفض المساعدة

وعندما تزول سيطرة العنف، لا ضرورة لأية مساعدة

لا تطالبوا إذن بالمساعدة، ولكن أبطلوا العنف.

فالتعاون والعنف يشكلان شيئاً واحداً

ومن الواجب أن يتغير هذا الشيء الواحد.»

لم يعد النقاش أخلاقياً (هل المساعدة لازمة أم غير لازمة؟)؛ وهو لا يتأتى من مأساة هي: (من المستحيل أن نساعد وألا نساعد). إن الجدل يضع العالم على بساط البحث. فبعد أن خضع الميكانيكيون الثلاثة بنجاح لاختبار العظمة المتناهية في الصغر، فإنهم يعودون الآن إلى مهمتهم السابقة: إنهم يطيرون من جديد، ولكن طيرانهم يسجل الآن في العالم، كي يعمل على

(١٠) - يعلن هذا السكتش عن مسرحية المناورة الكبيرة والصغيرة لأرتور أداموف. وهو يسبق بفظاعته الهزلية، مشهد لوكي في مسرحية «بانتظار غودو لصموئيل بيكيت. إنه يثير فضيحة عنيفة أثناء عرض مسرحية بادنر التعليمية في مدينة بادن بادن ١٩٢٩

تغييره. «ولكن أنتم الذين ترضون عن مجرى الأحداث، لا تغيبوا في متاهات العدم.

خذوا منّا أمر المهمّة

في إعادة بناء طائراتكم

إبدأوا

بالطيران من أجلنا

إلى المكان الذي نكون فيه بحاجة إليكم

وفي اللحظة المفيدة. لأننا

نطلب إليكم أن تسيروا معنا، وأن

تبدلوا معنا ليس قانون الأرض فحسب، وإنما

القانون الأساسي.

وأن تجعلوا العالم والانسانية

على وفاق كي يتغير كل شيء

وقبل كل شيء غيروا كل فوضوية

في الطبقات، وفي هذا التقسيم بين الناس

إلى مستغلين وإلى جهلة.

(. . .)

وبتغييركم للعالم، غيروا أنفسكم!»

عادة جديدة:

إن موضوع ضرورة التغيير الشامل يمكن له أن يعارض موضوع / التفاهم/ وأن يعدّله. ويشهد على ذلك التناقض القائم بين مسرحية «القائل نعم celui qui dit Oui» ومسرحية القائل لا«celui qui dit non»[1] في المسرحية الثانية يرفض الصبي الشاب أن يلقي به رفاقه في المسيل «كما تفرض العادة السائدة». ويرفض هذه العادة الكبرى ويقول لا.

الطالب الثالث: لقد قال لا. لماذا ترفض الإجابة وفقاً للعادة؟ إن من قال (آ) يجب أن يقول (ب) أيضاً. وعندما سئلت في حينه إذا كنت موافقاً على كل ما يمكن أن ينجم عن هذه الرحلة. أجبت بنعم.

الصبي: كان الجواب الذي قدمته لكم كان سيئاً، ولكن سؤالكم كان أسوأ أيضاً. إن قال (آ) ليس عليه أن يقول دائماً (ب). يمكنه أيضاً الإقرار بأن (آ) كان خطأ. كنت أريد أن أجلب الدواء لأمي، ولكن بما أني أنا نفسي أصبت الآن بالمرض، فإن ذلك لم يعد ممكناً. وهكذا فإني سأعود أدراجي للحال نظراً للموقف الجديد. أرجوكم إذن أن تعودوا أنتم أيضاً أدراجكم وتعيدوني إلى منزلي. إن رحلتكم الدراسية يمكن بالتأكيد أن تؤخر. وإن كان هناك شيء تتعلمونه، وإني لأرجو ذلك، فربما لا يكون سوى هذا: وهو

---

(١): لقد عرضت مسرحية «القائل نعم» في مدارس عديدة وبالأخص في مدرسة كارل ماركس في برلين. وبعد عرض هذه الأوبرا الصغيرة دعا بريشت الطلاب ليعبروا عن آرائهم في موقف الفتى الذي رضي بالموت لإنقاذ البعثة. وكانت ردود فعلهم على العموم غير مرضية. فطلاب مدرسة كارل ماركس إما تصوروا حلولاً أخرى للنقاش (مثلاً إنقاذ الفتى بواسطة حبل وإما اعترضوا على رضاه بالموت). حينئذ كتب بريشت«القائل لا» وعدّل في «القائل نعم».

وفي النص التالي هذا غيّر بريشت موضوع النقاش: فبدلاً من أن يكون هدف البعثة سفراً للدراسة، فقد أصبح الآن من أجل جلب الأدوية اللازمة لإنقاذ المدينة المصابة بالوباء. هكذا كان باستطاعة الفتى أن يقول نعم في حين أنه «قال لا» بشكل مشروع في المسرحية الأخرى.

ضرورة العودة إلى منازلنا. لأنه بالنسبة لما يسمى العادة القديمة، فإنها لا تبدو لي معقولة. إنني الآن في أمسّ حاجة إلى عادة جديدة وسنعمل حالاً على وضعها - أولها عادة التفكير بأسلوب جديد في كل موقف جديد.

(. . .)

الجوقة:

وهكذا حمل الأصدقاء الصديق

وسنّوا عادة جديدة

وقانونا جديداً

وأعادوا الطفل

متراصين جنباً إلى جنب الواحد مع الآخر كانوا يسيرون

في وجه الازدراء.

وضد السخريات، عيونهم مغمضة

لا أحد أكثر جبناً من جاره

بعد مسرحية / التفاهم/ اعترف بريشت بضرورة تغيير العالم، وتعديل الطبيعة (الطبيعة التي لم تعد طبيعة، ولم تعد تتوافق مع أي شيء أصلي وأزلي، وليس هي سوى نتاج حالة اجتماعية) - بهذا الموضوع ورد سابقاً في مؤلفاته الأولى، ولكن لم يعبر عنه على الإطلاق هذا القدر من الوضوح.

وحدها الإرادة التي لا تلين في تغيير العالم «التي يتحلى بها ثوار مسرحية القرار هي التي تكفل صحة عملهم. وقد أشار لوكاكس إلى ذلك بقوله: إنه تقليص للمشكلة الاستراتيجية والتكتيكية للحزب لتصبح مسألة

أخلاقية [1]. هذه الإرادة الصلبة في تغيير العالم يمكن أن تُسوِّغ الأفعال. وهي نفسها لا تجد مسوّغاً لها إلا في «تعاليم الكلاسيكيين» (في الكتب أم في الحزب؟). لم يتطرّف بريشت فعلاً إلى العمل السياسي الملموس.

تعلّم الجدلية:

من جهة أخرى، أدرك بريشت بسرعة أهمية هذا التعلّم: وكتب في ملاحظاتها على مسرحية «القرار» مع ذلك، علينا أن نتجنب استخلاص قواعد من مسرحية القرار يمكنها أن تطبّق على النشاط السياسي دون أن نعرف المبادئ الأولية عن المادية الديالكتيكية. وقد صرّح بعد أكثر من عشرين عاماً، عندما رجع للتحدث عن الطابع التربوي «الشكلي» لمسرحية القرار فقال: «لم تكتب هذه المسرحية لتقرأ. كما أنها ليست هدفاً للمشاهدة. بل كتبت لتمثل. كتبت لتمثل بين المرء ونفسه. إنها لم تكتب لجمهور من القراء ولا لجمهور من المشاهدين، ولكن كتبت حصراً لبعض الفتيان الذين سينكبون على دراستها. على كل واحد منهم الانتقال من دون الآخر وأن يأخذ بالتدريج مكان المتهم، والمدّعي، والشهود والقضاة ولقاء ذلك سيتمكن كل واحد منهم من أن ينقطع عن النقاش وينتهي إلى أن يكتسب مفهوماً - هو مفهوم عمليّ - عن ماهية الديالكتيكية(...) ولهذه المسرحية، ولمسرحيات أخرى ذات الطبيعة الواحدة، عليّ أن أكتب مقدمة إجمالية أشرح فيها السبب، والهدف المحدد الذي من أجله كتبت هذه المسرحيات. وهكذا فإنه سيتم تحذير القارئ من محاولة البحث عن قضية ما أو عن قضية مضادة، وعن البراهين المؤيدة أو المضادة لمثل هذه الآراء وعن المرافعات أو قرارات الاتهام التي تبحث في نظرة المرء الخاصة للأمور، وإنما

(1) هناك العديد من المناقشات حول مسرحية القرار داخل الحزب الشيوعي الألماني. الانتقادات التي وجهها له ألفريد كوريلا بشكل خاص، عدّل بريشت نصه ونحن ليس في حوزتنا النص الأول. ولمزيد من التوضيح، يمكن العودة إلى كتاب شيماشر المشار إليه سابقاً.

عليه أن يسعى وراء التمارين المرنة المكتوبة خصيصاً لمجموعة الأبطال الفكريين الذين سيكونون فيما بعد الرجال الديالكتيكيين الصالحين. إن الخير أو الشر المبنيين على حكم ما، لهو أمر آخر تماماً يستدعي عناصر مسرحية لم أعمل على إدخالها في هذه المشاداّت.

ويبقى على كل حال الدرس الرئيسي لمسرحية القرار - أبعد من الوفاق القائم حول موت الشاب في مسرحية التفاهم: (l'Eimerstundnis)

« . . . . نحتاج إلى أشياء كثيرة.

لنغير العالم

الغضب والغناء. العلم والسخط،

المبادرة السريعة، التفكير الطويل،

الصبر المتجلد والمثابرة اللامتناهية،

إدراك الحالة الخاصة وإدراك الكل:

ووحدها دروس الواقع قادرة على أن تعلّمنا كيف نغيّر الواقع. »

لم تصبح المسرحيات التعليمية بعد دروساً عن الواقع، وهي تشكل فقط تعلّماً قبل البدء بمعالجة الواقع واستخلاص الدروس منه: إنها تعلّم موقفاً أخلاقياً صرفاً، ثم يغدو إدراكاً وعملاً جدلياً. وبسرعة سيتخلى بريشت عن طموحه في صنع رجال ثوريين، وعن تحضير عمل مباشر. إنه يعلم أن الشرط المسبق لكل تغيير في مجتمعنا هو أنه علينا أن ندركه بوحدته وحركته في آن واحد، وإنه علينا أن نكون قادرين على تحليل هذا المجتمع لا كنتيجة للعلاقات الفردية أو ككل منعزل من كل ديمومة، وإنما كحصيلة غير ثابتة لمواقف فردية ولظروف موضوعية. هذه هي المهمة التي يوكلها بريشت الآن إلى مسرحه.

إن المسرحية المسماة «الاستثناء والقاعدة» تقدم أول مثال على ذلك.

عملي لما سبق: عند قراءة التقارير الفردية لسيّد وحمّال (الّتي أدّت إلى قتل الحمّال من قبل السيد)، يصدر بريشت الحكم على هذه التقارير بناء على شريعة مجتمعنا (الذي يعمل على تبرئة السيد): «ولا يهم كثيراً ما إذا كان المتّهم مهدّداً بالفعل، أو أنه يعتقد بأنه مهدد. ففي الموقف الذي كان يجد نفسه فيه، كان عليه أن يشعر بالتهديد. إن المتّهم إذن مبرأ» على الشاهد حينئذ أن يفهم وأن يتّهم القضاة. إن التناقضات في التصرفات الفردية لكل من السيد والعبد تفتح الباب على تناقض أكثر اتساعاً: وهو تناقض العدالة في مجتمع الطبقات. إن الاستثناء مبنيّ على القاعدة؛ إنه يبرز القاعدة.

إن مسرح بريشت يلتزم خطاً جديداً: فهو يعود إلى المحسوس لا إلى المحسوس الذي رأيناه في أعماله الأولى، ذلك الحلم لطبيعة سلبية، ذلك الهروب إلى الحيوانية، وإنما إلى المحسوس في مجتمعنا. إنه يعرضه لنقوم بمناقشته؛ يعرض علينا متناقضات عالمنا كي نتعرف عليها، ولكي نتعرف على أنفسنا فيها، فنعمل على نقدها ونقد أنفسنا لنجد لها دواءما. إن الفقرة الختامية في مسرحية الاستثناء والقاعدة تفرض على بريشت برنامجاً محدداً:

«اكتشفوا الغريب، من خلال ما هو مألوف.

فسّروا المبهم من خلال الأمور اليومية

ليت كل شيء اعتيادي يقلقكم.

في النظام، اكتشفوا الفوضى

وحيث تجدون الفساد،

أوجدوا الدواء.»

الأحمر والأسود

إن وجد مسرح قادر على قيادة
الجماهير لا أن يُقطر وراءها
فهو حقاً المسرح العمالي
«الأم»

من النقد الذي قدّم إبان عرض المسرحية في نيويورك

ها إن بريشت ينفصل عن المسرحيات التعليمية. وفي هذا الانفصال نتبين نجاحاً أكثر مما نشهد إقراراً بالفشل، كما أنه ليس عودة إلى المسرح التقليدي بقدر ما هو إنشاء مسرح أكثر اتساعاً من هذه التدريبات التعليمية.

لقد أتمّ بريشت بنفسه التغيير - النظري - لوظيفة المسرح التي كان يطلبها من مشاهدي أوبرا «القروش الأربعة». إن المسرح «الملحمي» الذي أعلن عنه في سجل «الملاحظات عن مسرحية» ماهاغوني» يصبح حقيقة واقعة. وبريشت يقر بذلك قائلاً: «إن هذه المسرحية وإن كتبت بأسلوب المسرحيات التعليمية، إلا أنها تتطلب ممثلين، محترفين؛ إن مسرحية الأم هذه تنبثق من فن مسرحي مضاد للفكر الميتافيزيقي، المادي وليس الأرسطوطاليسي. إنها لا تلجأ إلى مشاركة المشاهد بصورة مباشرة كما هو الحال في الأعمال المسرحية الأرسطوطاليسية (. . .) كما أنها لا تقدم لنا أبطالاً دفع بهم إلى هذا العالم كما لو سلموا إلى قدر لا يقاوم، وهي لا تهدف إلى ترك المشاهد يستسلم للإيحاء المسرحي. ولأنها تسعى إلى تعليم

هذا المشاهد سلوكاً عملياً غرضه تغيير العالم تغييراً حقيقياً، فإنه يتعين عليها أن تتبنى إزاء المسرح موقفاً جذرياً مختلفاً عن الموقف المعتاد. «ويوضح بريشت أن هذا المسرح الذي يشكل مسرحية الأم فيه واحدة من نماذجه الأولى، هو مسرح يسير في مقدمة جمهوره بدلاً من أن يجري وراءه. ولاحظ فيما بعد، بخصوص عرض مسرحية الأم في نيويورك عام ١٩٣٥، أن عمله يحقق ربطاً بين تقنيات المسرح البورجوازي الذي وصل إلى أعلى درجة من التطور وبين الأسلوب العمالي للفرق المسرحية الصغيرة التي نشأت بعد الثورة الروسية، والتي كان هدفها الأساسي سياسياً.

إن مسرحية الأم وجان قديسة المسالخ «لا تعرضان علينا صراعاً (كما في المسرحيات الكلاسيكية) ولا قضية (كما في المسرحيات التعليمية)، بل سلسلة من التناقضات: كمسيرة بطل مرتبط بهذا العالم، يؤثر في هذا العالم ويتأثر به. ولكن خاتمتي المسرحيتين متناقضتان: في إحداها يؤدي سير الأحداث إلى نهاية سعيدة. وهي الثورة وولادة عالم جديد، وفي الأخرى ينتهي بكارثة فشل جان والوقوع ثانية في حالة أسوأ من الحالة الأولى.

تعلم

إن مسرحية الأم التي اقتبسها بريشت، وغنتر فايزنبورن، ، دهانس أيسلر وسلاتان ديدوق من رواية غوركي، ومن سير كثيرة رواها بعض الرفاق عن معركتهم اليومية لتتمتع بأبعاد أكبر من إعداد رواية لأجل المسرح.

ليس هذا تحولاً

لم يحتفظ بريشت من الرواية إلا بالبطلة بيلاجي فلاسوفا، وبعض الشخصيات الثانوية (التي غالباً ما غيّر أسماءها أو طباعها)، وبعض المواقف (لقد تمّ اقتباس سبع لوحات فقط من أصل خمس عشرة لوحة تتضمنها الرواية التي كتبها غوركي منذ عام ١٩٠٥ إلى عام ١٩٠٧؛ والتي اقتصر فيها بريشت على الأحداث التي جرت بين عامي ١٩٠١ إلى عام ١٩٠٢؛ إن

عمل بريشت يستمر حتى عام ١٩١٧ وهو العام الذي استولت فيه طبقة البروليتارية الروسية على السلطة. إنه يغيّر أيضاً في معنى القصة. إن البطلة بيلاجي فلاسرقا تتعاطف منذ البداية مع العمال الثوريين. ويبدو تأييدها للشيوعية مظهراً قريباً من الصوفية. فالشيوعية والمسيحية تلتقيان في ذاتها. إنهما تمتزجان وتتداعمان. إن بطلة بريشت لا تحمل في الأصل سوى الريبة إزاء الثوريين: وهي تصبح شيوعية تدريجياً وليس على شكل تحوّل مفاجىء. ولكن وفقاً لتغيّر تدريجي في تربيتها، وذلك بأن تتبدل هي نفسها وأن تبدّل المجتمع الذي تعيش فيه.

وهكذا، فإن مسرحية «الأم» لبريشت، هي أحياناً مسرد «تعليمي مباشر وأحياناً أخرى غير مباشر (كما هو الحال بالنسبة لمشهد الأول من أيار الذي يرويه الممثلون بصورة إيمائية بعد أن جرت أحداثه في الواقع). ليس هناك ما هو أشد بعداً من سيرة قديس تسردها وفق الطقس الكنسي وهنا، لا وجود للرحمة: نحن أمام تطور بطيء ومتدرّج لشعور بالوعي الفردي ثم الوعي الجماعي يتحوّل إلى عمل.

في بداية مسرحية الأم تتكشف شخصية بيلاجي فلاسوفا عن وضعها: «ماذا يمكنني أن أفعل، أنا بيلاجي فلاسوفا، وعمري اثنتان وأربعون سنة، أرملة لعامل، والدة لعامل؟ إني أقلب وأقلب كل فلس ثلاث مرات. أحاول هكذا أكثر من مرة. أوفر مرة من التدفئة، ومرة أخرى من الملابس. ولكن هذا لايكفي ولا أجد مخرجاً. «إن حياة كهذه مستحيلة: لا بد من إيجاد المخرج؛ والأكثر من ذلك، يجب اختلاقه وصنعه.

عمل:

يمكننا تحليل هذا الإبداع لمخرج المسرحية إلى مراحل ثلاثة. بيلاجي فلاسوفا تساعد العمال أولاً في تنظيم إضرابهم، بدافع التضامن البشري الصرف، لأنها أم وتريد دفع الخطر عن ابنها: «ماكنت أبغي العمل لأجل الاضراب بل بكل بساطة أن أودّي خدمة لإنسان»

ولكنها تتجاوز سريعا هذه المرحلة الأولى : إذ نتساءل ، بعد أن تطرح على نفسها أسئلة عن نتائج فعلها ، عن المعنى الذي يحمله العمل الذي قام به العمال . وهذه هي المرحلة الثانية ، الحاسمة برأي بريشت لتعلمّها الشيوعية : إنها مرحلة العقل ، ومرحلة المعرفة . إن اختيار بيلاجي فلاسوفا للشيوعية أثناء المظاهرة التي جرت في الأول من أيار كان أقل من اختيارها لها أثناء تلقيها «درسها الأول في الاقتصاد السياسي» . حينئذ نظرا لانسياقها وراء التفكير في أشياء ملموسة ، كأثاث شقتها - أدركت وضعها ، وبهذا الإدراك أصبحت قادرة على الخروج منه . إنها ابتعدت عن جهل المستغلين ونفذت إلى المعرفة .

إن بريشت يجعل من تملك المعرفة المحسوسة ، النافعة ، الشرط الرئيسي لكل ثورة ؛ ويرينا هذا الشرط وكأنه الحركة الثورية الأفضل . إني لا أريد أن أطرح كمثال إلا المشهد الذي تحاول فيه بيلاجي فلاسوفا إقناع الاستاذ الذي التجأت إليه كي يعلّمها القراءة ، هي وبعض الأشخاص البسطاء الملتفين حولها :

«الأستاذ : المعرفة لا تفيد شيئاً . والعلم لا يفيد شيئاً .

طيبة القلب وحدها نافعة .

الأم : حسنا ، إذا كنت لا تفيد من عملك ، فأعطه لنا .

تعلّم ، تعلّم ما هو أبسط .

بالنسبة لأولئك الذين حان وقتهم ،

ليس الوقت متأخراً أبداً .

تعلّم الأبجدية ، بالتأكيد هذا لن يكفي .

ولكن أبدأ من هنا

لا تثبط همتك .

عليك أن تعرف كل شيء

يجب أن تأخذ كل شيء على عاتقك .

(. . .)

أنت أيّها الجائع ، التهم الكتب : فهي سلاح .

يجب أن تأخذ كل شيء على عاتقك .

أيها الرفيق لا تخش من طرح الأسئلة

لا تنخدع برواياتهم ،

أنظر إلى الأمر بنفسك

إن ما لا تعرفه بنفسك

لا تعرفه معرفة حقة .

دقق في الفواتير

يجب عليك أن تدفع ثمنها .

ضع إصبعك على كل رقم

واسأل : من أين جاء

عليك أن تأخذ كل أمر على عاتقك»

أخيراً، في المرحلة الثالثة والأخيرة من التعلّم، تنتقل بيلاجي فلاسوفا إلى الفعل . وتختبر فيه معرفتها، تختبر نفسها . إنّ فعلها هذا هو تطبيقها العملي . وعلى خلاف مثيري الفتن في مسرحية القرار، ليس عليها أن تشوه نفسها، أن تتخلى عن وجهها الحقيقي؛ ليس عليها أن تجتاز اختيار العظمة المتناهية في الصغر : إنها هي نفسها في العمل . والأكثر من ذلك : وجدت فيه ملء نفسها :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«هذه هي رفيقتنا فلاسوفا المناضلة الطيبة.

الفعّالة، الداهية، الصلبة.

عنيدة في النضال، داهية ضد العدو.

فعّالة في تحركها. تقوم بعمل دقيق.

عنيدة ولا غنى عنها».

إن عملها إبداع مستمر، نفكر بهذا النص الجميل جداً الذي نشره بريشت بعد بضعة أعوام، في سنة ١٩٣٥. «وهو صعوبات خمسة من أجل كتابة الحقيقة، أو الفضائل الخمسة التي تجعل الحقيقة فعّالة، وحقيقة قائمة»[١] إن هذه الفضائل الخمسة هي نفسها التي تتمتع بها بيلاجي فلاسوفا، لأنه بالنسبة لها ليس هناك مجال للاستمرار بين الحقيقة والفعل. والأولى تتولّد من الثاني؛ الأولى تبرهن بالأخرى. ليس لنا الآن حاجة إلى التفاهم، إلى التضحية بالذات وبالحياة، وإلى قبول الموت. إن الفعل يصبح إصلاحاً لما يسميه بريشت «die dritte sache» (حرفياً الشيء الثالث): اللفظة الثالثة، الخير الثالث، المشترك بين الجميع.

إن الاختبارات التي تمّ تجاوزها (بالنسبة لبيلاجي فلاسوفا: موت ابنها؛ وبالنسبة للطبقة العاملة حرب عام ١٩١٤: «لقد قمنا بالإضراب ضد الحرب في العديد من المصانع. وقد سحقت إضراباتنا. الثورة لن تقوم لها قائمة بعد، عودي إلى منزلك أيتها العجوز. تعلّمي التعرف على العالم كما هو. إنّ ما تريدونه أنتم الآخرون، لن يأتي أبداً، أبداً، أبداً،)

إنّ الخبرة الفردية التي حصلت عليها بيلاجي فلاسوفا تنعكس على الفعل الجماعي، على تغيير العالم من قبل الجميع ومن أجل الجميع. إن

---

(١) نجد تحليلاً لهذا الخصوص

«الإضرابات الصغيرة الهادفة إلى رفع الأجور» تصبح «إضراباً عملاقاً يهدف إلى الاستيلاء على السلطة في الدولة». وهذا هو انتصار الفكر الجدلي:

«على من يعيش ألا يقول مطلقاً. أبداً!

إنّ الأمور الأشد تأكيداً ليست مؤكدة.

الشيء الموجود لا يبقى على حاله

عندما يتكلم السادة

حينئذ يتكلم المقهورون.

من يجسر إذن أن يقول: أبدا!

لمن تُنسَبُ الخطيئة إذا استمر القمع؟ إلينا.

وبمن يتعلق أمر انسحاقها؟ بنا.

فلينهض من كان مقهوراً!

وليقاتل من يعتقد نفسه خاسراً

من يعرف وضعه، كيف يستمر على حاله؛

إن مهزومي اليوم هم منتصرو الغد.

وتحل مكان لفظة «أبداً» لفظة «اليوم».

ويبذل بريشت عنايته في أن يوضح، إن هذا الانتصار يجب ألا يعلن عنه بصوت مرتفع على المسرح: بل أن يحتفظ به بوساطة الموسيقى في مجال العقل».

إن مسرحية الأم إذ توّسع من أبعاد المسرحية التعليمية إلى حدود عشرين عاماً من التاريخ، تعمل على تعديلها بشكل عميق: لم يعد على الفرد أن ينكر ذاته كي يتوصل إلى روح الجماعة. وهذه الروح الجماعية لم تعد تظهر وكأنها كل متماسك يجب تغييره جذرياً. الفردية والجماعية يمكن أن تعتمد على بعضها وأن تتحد؛ إن تغيير فرد ما لا يتم إلا بتغيير العالم.

ضلال

في هذه الفترة، لم يتوقف وضع ألمانيا من أن يزداد سوءاً. بلغت الأزمة ذروتها، وأخذ عدد العاطلين عن العمل يتزايد باستمرار حتى بلغ عددهم عام ١٩٣٣ حوالي خمسة ملايين. وقد حاز هتلر على انتصاره الأول الكبير في انتخابات الرايخ في أيلول عام ١٩٣٠ : مئة وسبعة مناصب للنواب النازيين. وأعقب التواطؤ بين الدولة والصناعيين الكبار في ترستات وكارتلات الرور (Ruhr) تواطؤ هؤلاء الصناعيين مع هتلر الذي دُفع إلى الاستيلاء على السلطة: في ٢٧ كانون الأول عام ١٩٣٢ . ألقى هتلر كلمة أمام صفوة شخصيات الرور في ديسلدروف. ومنذ ذلك الحين وضعت الخطط: وعاشت ألمانيا التي أسسها فايمار.

وفي الوقت نفسه تقريباً الذي ألف فيه بريشت مسرحية الأم، بمناسبة الذكرى الثالثة عشرة لموت روزا ليكسمبورغ، نشرع أيضاً بتأليف مسرحية قديسة المسالخ جان.

إن مسرحية قديسة المسالخ جان تبدو وكأنها الوجه المعاكس لمسرحية الأم. وعلى قصة التعليم تجيب قصة الضلال. وأعقب روسيا البروليتارية السابقة لروسيا الثورة، أعقبتها شيكاغو، هذا المكان المرتفع في ميثولوجيا الرأسمالية، ومعها العصابات وناطحات السحاب والمسالخ. ومقابل عالم يعيد بناء نفسه، هناك كون يتفسخ داخل إرتجاجات الأزمة.

رجل وامرأة يهيمنان على العمل: هما بييرون مولر وجان دارك، ملك اللحم وفتاة من جيش الخلاص. مولر يشتري ويبيع، يشتري لكي يبيع، ويبيع كي يشتري، وعن طريق وسطاء، يشتري ما يبيع ولكن بسعر أرخص، ويبيع ما يشتري، ولكن بسعر أغلى؛ وينتهي الأمر إلى أن يضع يده على سوق اللّحم بكانله؛ على المواشي الحيّة وعلى معلبات الكونسروة. أما بالنسبة لجان دارك فإنها تريد أن تساعد الناس وتخلص نفوسهم.

الازدواجية الرأسمالية:

ولكن مولر قد لا يكون سوى رأسمالي متواطئ إذا اكتفى بريشت بصورة شعبية لنابوليون المسالخ. إن شخصية مولر عنده ليست بهذه البساطة، إنه ليس كلاً متماسكاً. بل له من صفات الضعف ما له: إنه يملك، بالنسبة لجان حناناً يقترب من الحب؛ إنه لا يتحمل رؤية ثور يذبح، ولا رؤية ذبح الفقراء، فقرائه. إنه بالتأكيد يمثل هذا الضعف، ويستخدمه، ولكنه حقيقي فعلاً:

«لقد جعل من الطبيعة سلعة، فهو يبيع حتى الهواء الذي نستنشقه. ويستطيع أن يبيع أيضاً ما نهضمه.

ويأخذ أيضاً أجوراً من البيوت المهدّمة، ومالاً من اللحم الفاسد

ألقِ له بالحجارة، فيحولّها إلى ذهب

إن تعطشه للمال لا مقاوم له

هذا الميل المضاد للطبيعة قد أصبح لديه أمراً طبيعياً.

حتى إنه هو نفسه لا يتمكن من كبح مثل هذه الأهواء.

مع ذلك اعلم: إنه ضعيف ولا يحب المال، إنه لا يستطيع تحمل البؤس وفي الليل لا ينام»

مولر منفصم ذاتياً، ولكن هذا الانفصام ينفعه: إنه يتحول دائماً لصالحه. ذلك أن هذه الازدواجية أمر ضروري جداً في العالم الرأسمالي.

لقد سبق لبريشت أن أجمل هذا الموضوع عندما تحدث عن شخصية المحافظ بروان في أوبرا القروش الأربعة: «إن محافظ الشرطة بروان هو شخصية عصرية تماماً. إنه يخفي في داخله شخصيتين متميزتين: الإنسان الخاص والموظف. وليس قصدنا هنا تناقضاً يعيش على الرغم منه، بل

ازدواجية تسمح له بالعيش. فضلاً عن أنّ المجتمع لا يستمر في الحياة إلا بفضل مثل هذه الازدواجية كعلامة للمذهب الرأسمالي: وإن انتصار مولر في النهاية يجد هذه الازدواجية، وهي نفسها تنشدها الفرقة المؤلفة من لحّامين ومربّي حيوانات عندما تعرض محاكاة ساخرة للمشهد النهائي لمسرحية فاوست الثانية لغوته [1]

«مثل حدّ

الخنجر المغروز حتى قبضته

شطر قلبي شطرين.

من جهة، أتوق إلى كل ما هو عظيم،

تاركاً كل مكسب، وكل منفعة

ناسياً نفسي.

ومن حهة أخرى، لا أريد عن غير وعي مني.

سوى المنفعة.

أيها الانسان، إنك تضمّ روحين

في صدرك.

لا تختر منهما واحدة؛

فهما ليستا فائضتين.

ابق هكذا في صراع مع نفسك

ابق واحداً، ولكنّك منفصم دائماً،

---

(١) الكثير من المقاطع الأخرى في مسرحية قديسة المسالخ جان تحاكي بسخرية روائع كلاسيكية ألمانية، وعلى وجه الخصوص. عذراء أورليان للكاتب شيكر.

تجمع الرفيع والوضيع

تجمع الوحشية واللّطف .

ضاماً هاتين الروحين! . »

وعلى نقيض قتلة المواشي ، ولكن على وفاق معهم كما يتحد الرفيع والوضيع ها هم أعضاء جيش السلام ، الذين يسميهم بريشت القبعات السود (وحرفياً ، قبعات القش السوداء) ؛ الذين يحدد شنايدر مهمتهم بقوله :

«نحن ، القبعات السود ، سنقول للعمال إن البلاء يأتي كما ينهمر المطر ، لا أحد يعرف من أين ، وأنهم منذورون للألم ، ولكن يوماً ما سوف ينالون أجرهم .

يقظة الشعور : ولكن جان ، الأكثر حماسة من بين أعضاء القبعات السود ، لا تكتفي بمثل هذا الدور . وعلى غرار بيلاجي فلاسوفا ، تنظر حولها وتقرر الانحراف في العمل لأنها لم تعد تجد مخرجاً للموقف لأولئك الذين يتألمون ولا يمكنها أن تشعر بالعزاء مكتفية بعبارات لطيفة فقط : «تزداد حياتهم قلقاً من دقيقة لأخرى .

لم يعد بإمكانهم أن يخرجوا

من الوحل .

جوعهم يتزايد . لم يعد يؤثر فيهم

أي غناء

لم تعد تصل إليهم أية كلمة ،

لقد هبطوا إلى الدرك الأسفل . »

والسؤال يطرح نفسه هو أيضاً :

«لا أريد أن أعرف خطيئة من هذه ،

أريد أن أعرف

(. . .)

أريد أن أعرف

سبب هذه الأشياء . »

جان تهبط إذن ثلاث مرات إلى الجحيم - حسب تعبير بريشت - أي إلى مسالخ شيكاغو . وكان مولر يريد أن تعيش هناك «كم الفقراء أشرار ، بهائم ، مفعمون بالخبث والخيانة ، مجرمون ، هم أنفسهم مسيئون لقدرهم» . إنها تكشف هناك شيئاً آخر :

«إن شرهم لا حدود له ، أما فقرهم

فهو أيضاً كذلك ، إن ما جعلتني أراه من الفقراء

ليس شراً .

وإنما أريتني فقرهم .

إذا أريتني شر الفقراء

فسأريك عذاب هؤلاد الأشرار . »

إن مسلكها يقارن بمسلك بيلاجي فلاسوفا ، مع اختلاف بسيط (وهو اختلاف رئيسي) هو أن جان لا تتخلى عن موقفها الأخلاقي : وتعبر عن أفكارها بألفاظ خلاصية . لقد تركت دون جدوى فرقة القبعات السود التي لم تعد تفهم أناشيدهم ولا لغتهم ، لأنه «هنا ، يهطل المطر ، هنا يسقط الثلج ، هنا ، يصمت المرء» ، وبانضمامها إلى جانب «أولئك الذين يفعلون شيئاً ما : الشيوعيين» ، فإنها عبثاً ما تفهم أن «فقر الفقراء يخدم الأغنياء ، وهو صنيعهم» . .

تدخل في محنة حاسمة ، المحنة العمالية المثلى ، أي محنة الإضراب .

لقد خانت أولئك الذين وثقوا بها برفضها العنف وقبولها المال النقدي مقابل وعود مولر . لقد تخلت عن مركزها في البرد وتحت الثلج ؛ إنها لم

تنقذ مهمتها، التي قضت بأن تبلّغ أمر الاضراب إلى أولئك الذين كانوا بانتظارها. لقد عادت إلى الشخصية التي ظهرت فيها دائماً: واحدة من القبعات السود. وبإمكان مولر وشنايدر أن يستعيداها وهي نصف ميتة، وأن يطوّباها قديسة، على الرغم من احتجاجاتها. إن صوتهما يحجبان صوتها: وستموت بصفتها قديسة المسالخ جان، وستشهد على الروحانية المسيحية، وستكون البرهان الساطع عن إنسانية هؤلاء القتلة، قديسة شيكاغو وشارع «وول شتريت»: هكذا تؤدي خدمة للأغنياء.

عجز:

على العكس من بيلاجي فلاسوفا، فإنّ جان لم تغيّر شيئاً، لا ذاتها ولا العالم. على العكس لقد فهمت الموقف ولم تعمل.

وفي اللحظة الحاسمة، رفضت العمل، خوفاً وقرفاً من العنف، وبدافع خلقي؛ إن هروبها يؤيد العامل الذي يؤكد قائلاً: «لقد أدركت ذلك جيداً لقد هربت عندما أخذ الثلج، الحقيقي، يتساقط.»

ويستطيع عامل آخر أن يقول أمام جثتها الهامدة فوق الثلج: «هذه ليست منّا».

وعلى الرغم من جهودها، على الرغم من استعادة وعيها، فإن جان لن تتوصل إلى أن توّحد الطبقة العاملة. لم تصبح مثل بيلاجي فلاسوفا. لقد ظلت سجينة نهج القيم الأخلاقية المسيحية: هو الإيمان بالمحبة، والصلاح، وإرادة الخير للجميع. إن «تضحيتها» - لأن الموقف يعني فعلاً التضحية - ستؤول، ليس لخير العمال، ولكن لخير المستغلّين:

بالنسبة لها، ليس هناك مخرج. إن بريشت، باعتباره معارضاً لكل ميل إلى «النزعة الإصلاحية»، ومؤيداً للعنف الثوري الجذري، ينكر على أي شخص لا يتصرف تصرف العمال، إمكانية اتخاذ نصيب فعّال في تغيير العالم.

هل وضع هذا التغيير نصب عينيه؟ بالنسبة لهذه اللحظة، يتحقق بريشت من تجزئة العالم المحتمة.

«إننا نعرف منذ زمن طويل ذلك المنهج
ولكن فقط من الخارج. أنا أنظر إليه
من الداخل وأعرف بنيته.
بعضهم يجلسون في الأعلى، وهم قليلون.
أما الجماهير، فهي في الأسفل، وهؤلاء الذين في الأعلى يصيحون
بالذين هم في الأسفل: تعالوا إذن، سنكون جميعاً في الأعلى.
ولكن إن تنظر إلى الأمر عن كثب ستلاحظ
أن شيئاً خفياً - يجمع بين الأعلى الأسفل.
وما يبدو لك طريقاً، ليس هو بطريق،
ولكنه مجرد دفة خشبية الآن ترى ذلك بوضوح.
إنه لعبة الأرجوحة، ليس الجهاز كله سوى أرجوحة
يخضع فيه أحد الطرفين للطرف الآخر.
لا يثبت الذين في الأعلى في مكانهم
إلا لأن غيرهم باقون في الأسفل
وهم ثابتون على هذه الحال مادام هؤلاء في الأسفل
وقد لا يستطيعون البقاء في مكانهم
إذا صعد هؤلاء الآخرون
تاركين مكانهم في الأسفل

وليس بإمكانهم أيضاً سوى أن يرغبوا في

بقاء كل شيء على حاله : هم في الأعلى

والآخرون في الأسفل، وإلى الأبد

كما يجب أن يكونوا في الأعلى أقل عدداً .

وإلا مالت دفة الأرجوحة .

هذا هو قانون لعبة الأرجوحة! .

وبالتأكيد، فإن هذه الأرجوحة ستنقلب ذات يوم : ستنقلب بفعل هؤلاء الذين في الأسفل، بفعلهم العنيف (وهو الفعل الذي رفضه جان) . ولكن متى وكيف؟ في نهاية مسرحية «قديسة المسالخ جان» هؤلاء الذين في الأعلى يصعدون أيضاً درجة في حين أن الذين في الأسفل ينزلون بالمقدار نفسه : وتتزايد أرباح مولر الذي أصبح ملك سوق اللحمة بلا منازع وأجور العاملين لديه تتناقص . أدركت جان هذه الحقيقة ولكنها لم ترد ولم تستطع أن تعمل نتيجة لذلك . إن المعرفة يمكن أيضاً أن تكون خدعة :

«هناك، حيث يسود العنف، لا خلاص إلا في العنف؛ وهناك حيث يتواجد الناس، الناس وحدهم يمكن أن يحملوا الخلاص .»

إن قديسة المسالخ جان تعكس أزمة مزدوجة : الأزمة الاقتصادية العامة التي حدثت عام ١٩٣٠، وأيضاً الأزمة الاجتماعية الألمانية، صعود النازية واضطراب الطبقة العاملة، وخيانة الطبقة البورجوازية الصغيرة . إن فشل جان يعتبر فشل عصر بكامله، عصر ما بعد الحرب الألمانية . يبدو بريشت ممزقاً، بين بيلاجي فلاسوفا وبين مولر - جان دارك .

مع ذلك فإن هاتين المسرحتين المتقاربتين والمتعارضتين جداً، الأم وقديسة المسالخ جان، تبشران بعمله المستقبلي لأنهما، إن تعارضتا، فإن إحداها تصف تعلماً ونتيجته الناجحة: ألا وهي توافق الإنسان مع العالم، بينما الأخرى تكشف عن جهل وعن خاتمته المأسوية: مشهد عالم مقسّم، فهما لا تدمران بعضهما بعضاً. فكلتاهما تتوخى عودة إلى الوعي؛ كلتاهما تدعوان المشاهد إلى أن يُشارك وأن يفهم؛ كلتاهما لا تجعلان من التاريخ قدراً قاتماً أو سماء ممجدة تسجل فيها حركاتنا، ولكن نتاجاً لتبادل مستمر بين العالم والإنسان، وعملاً دؤوباً.

وفي ألمانيا التي أصابتها عدوى «الليل والضباب الهتلريين» يؤكد مسرح بريشت نفسه كناقد جذري للقيم البورجوازية وكأنه يتوسط المكان بين مأساة الماضي وحلم المستقبل.

* * *

المنفى والمسافة

«على المنطق اليومي ألا يستسلم

للحياء عندما يخرج للوجود»

ملاحظات عن أرتور و أوى»

١٩٣٣ – في صبيحة اليوم التالي لحرق البرلمان الألماني، يغادر بريشت ألمانيا. يستمر نفيه خمسة عشر عاماً ويقوده عن طريق براغ وفيينا، من سويسرا إلى الدانمارك وفنلندا، ثم إلى الولايات المتحدة (هوليود)، ومن جديد إلى سويسرا، قبل أن يعيده إلى برلين، وخلال هذه السنوات الخمسة عشرة التي كان فيها دون مسرح، وغالباً دون مال، يعيش في بلدان لا تتكلم لغته، سيكتب بريشت بالإضافة إلى العديد من القصائد، نصوصاً نظرية وروايات، وأكثر من عشر مسرحيات، واضعاً على الورق العمل المسرحي الذي فوق أي عمل مسرحي في عصرنا هذا.

تراجع:

ليس أدنى مفارقات بريشت أنه بدأ كتابة هذا العمل في المنفى، بعيداً عن كل إمكانية في أن يخرجه ويعرضه بنفسه للتمثيل، لأنه على الرغم من أنه لم يكتبه وهو قابع في كنبة «فإن مسرح بريشت لم يكن قط أكثر واقعية مما هو عليه عندما كان في منفاه المزدوج: منفى الشاعر الألماني المبعد عن لغته أولاً وعن المسرح ثانياً؛ إنه لم يوجه قط من قبل أكثر مما يفعل الآن نداء للمشاهد ولا لحكمه وقدرته على النقد.

في عام١٩٣٣ ، كان بريشت في قمة تحكّمه من مهنته . وكان قد صمم العلم البياني الخاص به . أصبح فنه ناضجاً مدركاً لذاته .

ومنذ كتاب الملاحظات عن أبرا «ماهاغوني» التي كتبت بين عامي ١٩٣٠-١٩٣١ ، التي تلاها بعد فترة قصيرة كتاب الملاحظات عن أبرا القروش الأربعة، وكتاب العمل الوسيط للمسرح الملحمي (الذي يضم الملاحظات عن مسرحية «الأم»)، فإن نظريته في المسرح الملحمي قد توطدت تماماً. إن فن بريشت المسرحي، الذي كان في الأصل عملاً ذاتياً إلى حد بعيد، قد قوي بتماسه مع الجمهور، ومع وضع ألمانيا في الثلاثينات، كما أن تفكير بريشت عن إبداعه الخاص وعن الظروف الموضوعية لهذا الإبداع قد دعّم هذا الفن .

إن مسرحيتي الأم و قديسة المسالخ جان قد شهدتا على هذا التطور وهما بتخليهما عن الإثارة، وعن التمارين التعليمية، فإن هاتين المسرحتين تعرضان علينا مسرحاً يتوسط المكان تماماً بين المأساة والمسرحية الهجائية الساخرة - إنه مسرح يمكن أن نطلق عليه اسم المسرح الناقد .

لم يتخلَ بريشت في منفاه عن هذا الموقف الناقد . بل على العكس . فقد كان الأمر يعني بالنسبة له النضال، وفضح العالم كما رغبت فيه النازية . إن عمله سيُكون إذاً نقداً لهذا العالم و «لطبيعة» مشوهة ممسوخة . فالسرطان النازي لم يكن سوى نتاج رهيب وكاشف للمجتمع الرأسمالي ووليد خلّفته لحومه المتفسّخة .

ومما زاد في قوة عمل بريشت الأدبي أيضاً، وضعه في المنفى، على الرغم من قسوته الشديدة على بريشت الذي انقطع دفعة واحدة عن الحياة الفعلية للمسرح (التي كان يعطيها الكثير من الأهمية)، وعن الواقع الألماني (الذي كان يرتبط به بروابط وثيقة : روابط المعارضة المستمرة) . بالتأكيد، ليس وجوده في المنفى هو الذي أتاح له، كما يتصور البعض، أن يكتشف

مفهوم البعد المسرحي، (الذي لم يظهر في النصوص النظرية لبريشت إلا حوالي عام ١٩٣٥-١٩٣٦، أي بعد سفره إلى موسكو في عام ١٩٣٥ - وهذا ما يحمل على الاعتقاد بأن بريشت قد استقى، إن لم نقل الفكرة، فعلى الأقل التعبير عن ميير هولد MEYR HOLD وأصدقائه الذين أخذوا هم أنفسهم هذا التعبير عن أولئك الذين سمّوا «بالتشكيليين الروس»: «إن أسلوب الفردية» الذي تحدث عنه شكلوفسكي CHKOVSKI مثلاً لا يخلو من التشابه مع أثر البعد هذا» ولكن وضعه في المنفى قد جسّد بشكل ما هذا المفهوم. وقد أرغم بريشت أن يتخذ موقف تراجع، وهو تراجع نقدي.

ولنقارن أولاً بين عملين، رواية القروش الأربعة نشرت في أمستردام عام (١٩٣٤)، والتي كتبها بريشت في المنفى، وأوبرا القروش الأربعة التي استمدت منها، ولكنها تختلف عنها اختلافاً جذرياً على الرغم من التشابه في بعض المواقف وفي بعض الشخصيات.

الغرض نفسه:

تخلى بريشت عن كل تنكر. وقد جرّد أبطال الأوبرا من ثياب المسرح المهلهلة. وعلى الخشبة، كانوا يظهرون مثل قطاع طرق، وهؤلاء اللصوص البورجوازيون كانوا يردّون المشاهد إلى الواقع: وهو واقع اللصوص البورجوازيين. في الرواية، هم بورجوازيون حقيقيون: بورجوازيون يديرون مصارف: ويلعبون بالبورصة ويتنافسون. (هكذا يكتب بريشت عن ماشيت: «كان المقاتل فيما سبق لصاً وضيعاً، ومن شأنه أن يقر بذلك هو نفسه طوعاً. لقد كان بالمقابل منظماً تفوق إمكانياته إلى حد بعيد المستوى المتوسط. ومن المعلوم أن القادة وحدهم، في عصرنا، هم الذين يستحقون وسام النصر. ويظهرون وكأنه لا يمكن الاستغناء عنهم»). أما الفقراء هنا، فهم فقراء حقيقيون، مثل الجندي السابق جورج فيوكومبي وماري سوير،

التاجرة البسيطة في مخازن ب حيث يصرّف ماسيت البضاعة التي تسرقها عصابته: وهم وحدهم الذين يدفعون ثمن تصفية الحسابات، لأنه بالنسبة لهؤلاء كل شيء ينتهي دائماً بزواج وتوقيع عقود (عقود الزواج أو التجارة على السواء).

ليس في المسرحية تصورات خيالية عن طبقة اللّصوص ولا أجواء رومانسية عن قطاع الطرق. . . . إن الياقة الممزقة قد حلّت محل القبّعة والفولار الحريري الأحمر. إن رواية القروش الأربعة هي سرد جاف، مجرد في بعض الأحيان إلى حد المغالاة، عن سلسلة في الدسائس التجارية، وأنواع الابتزاز المتبادل، ومن اللكمات ومضاربات البورصة، وهذه الأخيرة تتغلب عن سابقتها، وتلوح في خلفيتها الآلام الحقيقية التي يعاني منها القراء.

يذهب بريشت إلى الغرض نفسه، رافضاً النقد من الدرجة الثانية الوارد في أوبرا القروش الأربعة: وهذا الغرض هو العالم الرأسمالي إنه لا يرينا صورته المنعكسة في مرآة تشوّه المشهد، وإنما صورة عالم يستغل فيه كل واحد الآخر، حيث «الإنسان هو الليرة (الإسترلينية) للإنسان الآخر» وحيث «ذلك الذي لا يجد إنساناً يستغله، يعمل على استغلال نفسه».

وكرجل مادي ومنطقي، فهو لا يقبل بالمخارج الوهمية. إن المسرح نفسه، أي مسرحية السابق، أصبح بالنسبة له أمراً مشكوكاً به: فكتب التاريخ وكتب السير الذاتية لم تعد تكفي: أروني أوراق الحساب»

الآن، لا يريد أن يأخذ بألباب المشاهدين أو أن يحملهم إلى مصيدة المشهد بقدر ما يريد وأن يفضح، وبقدر ما يريد أن يقول الحقيقة كي يجعل من العمل أمراً ممكناً.

حقيقة فعالة :

يجب أيضاً أن نعرف كيف نقول هذه الحقيقة. وهو أمر لا يتأتى بسهولة كما يعلّمنا بريشت في نص رائع نشر عام ١٩٣٥ ، وخصّص للتوزيع السري في ألمانيا الهتلرية : خمس صعوبات لكتابة الحقيقة. وإني أعددها :

- أن يملك المرء الجرأة في كتابة الحقيقة التي ليست أمراً عاماً ، راقياً ومبهماً ، ولكنها أمر ليس له دائماً وقع حسن وتأخذ شكل أرقام ، ووقائع ، يكون فيها كل شيء صعب الإنشاء ويتطلب أبحاثاً .

- أن يتحلّى المرء بالذكاء الضروري للكشف عن هذه الحقيقة ، وهذه الصفة هي الشيء المثمر على الأقل ، أي يجب أن نعرف ليس فقط الوقائع وإنما العلائق التي تربط بينها .

- أن يملك البراعة في جعل هذه الحقيقة طيّعة ، كسلاح : وأن يعرف كيف يقول هذه الحقيقة رغبة في تأثير نتائجها على سلوك الذين يتلقونها . وأن يتحدث بلغة عملية : وأن يصف الفاشية والحرية لا باعتبارها ويلات طبيعية ، وإنما كمصائب ناجمة عن صراع الطبقات . «ولكي نعرض بصدق حالة مشؤومة للأمور ، يجب أن نبين لها أسباباً قابلة للإصلاح ، لأنه عندما نعرف أن هناك علاجاً للمصيبة ، فذلك يتيح لنا محاربتها» .

- أن يملك ما يكفي عن البصيرة ليعرف لمن يفضي بهذه الحقيقة : «إن هذه الحقيقة لا يمكن أن نكتبها ببساطة : بل يجب أن نكتبها حتماً لشخص ما يعرف كيف يستعملها» .

- أن يكون له بعض الحنكة ليتمكن من نشر هذه الحقيقة في العالم الذي نعيش فيه ، إلى درجة مشاركة ظاهرية لأولئك الذين يقمعون الآخرين كي يتمكن من أن يقلب هذه المؤامرة ضدّهم .

ويختم بريشت بضرورة «أن نسأل كل شيء عن سماته العابرة، المتَغيِّرة لأن الحكام يمقتون التغيّرات، ويريدون أن يظل كل شيء على حاله، وإن أمكن لألف عام، ويودون لو يتوقف القمر، وتكف الشمس عن مسيرها. حينئذ قد تزول شهية كل إنسان ويكف عن المطالبة بالطعام. لا أحد يرد على طلقات النار، وقد تكون هذه الرشقة من النار هي الأخيرة حقاً. «الآن» كل شيء يخضع لأشياء أخرى لا تحصى تتغير دون انقطاع: إن هذه الحقيقة خطيرة بالنسبة للحكومات المستبدة (. . .) إن الحكومات التي تقود الناس إلى البؤس تريد بأي ثمن أن يتجنب الناس التفكير بالسلطة في بؤسهم. وكذلك تتحدث كثيراً عن القدر (. . .) ولكن من المحتمل أن يرفض الناس المواضيع المطروحة عن القدر ويبرهنوا على أن الإنسان يضع قدره بنفسه».

والآن ينظر بريشت، من منفاه إلى العالم النازي حيث يرى صورة العالم الرأسمالي المضخمة والمشوهة إلى حد كبير: عالم استعراض سخري ومأساوي في آن واحد، عالم التضليل. لقد قرر أن يخرجه على المسرح كي يتخلص منه، ولكي يخلصنا منه، فإنه يعمل على محاكمته وكشف حقيقته.

إن مسرحه هو رفض للمنفى: ومن خلاله، يستطيع برِيشت، وهو يفضح الزمن الحاضر الذي له اسم«هتلر» وشكل الحرب، يستطيع أن ينجو من هلال المنفى، ومن نزعته الرومانسية. يعتمد كل عمله إذن على رفض العالم الهتلري (وعلى كل ما يمكن أن يجعله ممكناً في ذواتنا)، إنه ينفتح على عنف خلاصي؛ إنه دعوة لإنشاء جماعة بشرية مثالية. ولا هدف له سوى الوصول إلى وفاق، وتفاهم بين الناس؛ وإذا كان يصف حياة لم يعد بوسع الناس أن تعيشها، وطبيعة فقدت أصالتها، فذلك كي يجعل ممكناً إيجاد حياة عادلة من جديد، «هذا العالم المستقبلي حيث يمكن لكل يد أن تأخذ، وكل شفة أن تتذوق». عالم مستقبلي يتيمز بمواسم غنية، وفصول خصبة» (قضية لوكولوس)، وطبيعة تكون في النهاية بشرية.

إن مجمل هذا العمل الأدبي يشكل كتلة واحدة: لم نعد نجد فيه هذا التتابع في التجارب المسرحية التي نجد فيها تقنيات جديدة تقدّم من أجل أن يختبرها الجمهور. فيصعب أن نميز فيها تطوراً زمنياً، وأمام عالم أصيب بداء النازية، ينشئ بريشت مسرحه، مسرحية إثر مسرحية (ويكون هذا المسرح صورة لهذا العالم، ولكنها صورة تؤخذ عن بعد حيث يظهر ما هو طبيعي، أمراً غريباً، وحيث ما كان يبدو أزلياً يظهر عابراً مؤقتاً، وحيث يفقد قدركل إنسان، وكل حادث طبيعته القدرية، ويفضح أسبابه الإنسانية، وخضوعه لسلطة الإنسان، وحيث تردّمأساة الفرد إلى ملهاة التاريخ.

نقد التاريخ:

كانت ألمانيا النازية تحت حماية التاريخ، وكان كل ما فيها يعني استعراضاً وتظاهرة مسرحية لتاريخ، ولم تكن في ذلك سوى المحاكاة الساخرة له وكانت المهمة الأولى لبريشت أن يفضح هذه المحاكاة، وأن يظهرها على حقيقتها: ليس فقط المهزلة الهتلرية، وإنما التاريخ الرسمي لكتبنا، ولسير أبطالنا الذاتية.

إن رفض التاريخ الرسمي المزيّف هذا، تعبر عنه الأم كوراج بوضوح عندما يجيب المرشد الذي يؤكد: «وهم يدفنون المارشال. إنها لحظة تاريخية» تجيبه بومضة فكر نيّر:

«لقد جرحوا ابنتي في وجهها، إنها اللحظة التاريخية بالنسبة لي».

إن نقد بريشت للتاريخ الرسمي هوفي الواقع أولاً نقد للحرب التي أراد لها أن تكون مجابهة بطولية، واختبار مجيداً للإنسانية.

ثمن الحرب:

لا شك أن بريشت يقول لنا إنّ ثمن كل حرب يأتي من الدم والدموع، فالأمهات اللواتي ينتظرن عبثاً أبناءهن الذين لم يعودوا من الجبهة عديدات

في مسرحياته وهن أيضاً أكثر عدداً في قصائده (ومنها الأبجدية الألمانية للحرب هذا الديوان مخصص لفضح الحرب). ولنذكر واحداً من أجمل الكتب: نواحُ بائعة السمك في مسرحية «قضية لوكولوس» تجيب إحدى الأمهات على معارضة لوكولوس الذي قال: «إني أحتج كيف يمكن لأناس لا يفقهون شيئاً من أمر الحرب، كيف يمكنهم أن يحكموا عليها؟. تجيب:

« إني أفهمها، الحرب.

لقد بقي فيها ابني

كنت أبيع أسماكي في السوق العام

عندما شاع النبأ ذات صباح

بأن السفن

التي كانت تحمل جنود حرب آسيا

تعود إلى المرفأ. تركت بضاعتي المعروضة

لأجري نحو شواطئ التيبر

حيث كانت ترسو. كم من الوقت

بقيت واقفة هناك؟ . . . وفي السماء

كانت السفن كلها فارغة،

وبخلاف كل أمل

كنت آمل أيضاً أن أرى

وهو يهبط الممرات

بارزاً بين دموعي،

ابني فابر،

فابر، حبيبي فابر،
الذي حملته في أحشائي، الذي ربيته
على المرفأ، كانت الرياح تقصف بشدة أكبر
وقد أخذتني الحمى.
وفي الحمى
غارقة أكثر فأكثر
وأنا أبحث عن ابني،
كان في قلبي شيئاً فشيئاً،
يتجمد في الليل.
كنت أعبر عتبة الموت
أنزل
إلى مملكة الظلمات
لكي أبحث عنه، وأبحث أيضاً.
وكنت أصرخ : فابر! لأن هذا كان اسمه.
فابر، عزيزي فابر،
الذي حملته، الذي ربيته،
ابني فابر.
كنت أجري وأجري في الظلمات،
منادية فابر، عندما، على مدخل
ميادين الراحة الأبدية لجنودنا المساكين،

أوقفني بواب من ذراعي :
وقال لي : -أيتها العجوز
يوجد هنا الكثير عن فابر !
عدد لا يحصى من الأبناء ، الذين تناديهم
أمهاتهم بلهفة
ولكن لم يعد لهم أسماء ، لقد نسوها ،
هذه الأسماء ،
التي لم تخدمهم إلا ليتم تجنيدهم
في صفوف الجيوش
الآن ما عساها أن تفيدهم؟
بما أنهم لم يعودوا يريدون رؤية أمهاتهم
اللواتي لم يعرفن كيف يغلقون أمامهم
طرق الحرب الدامية

فابر ، عزيزي فابر
الذي حملته ، الذي ربيته ،
ابني فابر !
لم أذهب إلى أبعد
إذ أمْسكَتْ يدي
وابتلعتَ صرخاتي في أعماق حنجرتي ،
وعدت بصمت . لم يعد لديّ الشجاعة
بأن أرى ابني وجهاً لوجه» .

وكما نرى، أن بريشت هنا، يصنع آلام الحرب أكثر مما يقول فيها. ويؤكد أن الضحايا هم المسؤولون عن آلامهم: «الأمهات لم يعرفن كيف يغلقن الطرق الدامية للحرب، (أمام أبنائهن)» إنه يخضع هذه الآلام لحكمنا؛ إن قاضي الموت يجيب لوكولوس الذي يطالب بالحرب وكأنها من اختصاصه، يجيبه موضحاً حجمه.

«إن أمهات الجنود الصرعى هن قضاة الحرب.»

الحرب كنظام:

الحرب لا تتجاوز الإنسان. إنها ليست ظاهرة فائقة الطبيعة يمكنها أن تغيب عن حياتنا اليومية، وليست التعبير الزمني والحتمي عن «الجنون» الإنساني. إنها ليست قدراً، ولا حمّى ويمكن بل يجب أن نحكم عليها وفق مقياس من حياتنا التي نحياها كل يوم.

ذلك أنها قبل كل شيء، ووسيلة لإعادة النظام، خدعة يقوم بها الأغنياء، عندما يشعرون بأنهم مهددون من قبل الذين لا يملكون شيئاً. فلا نسعى إذن إلى اكتشاف أي سحر فيها، إذ إنّها ليست إلا لعبة المصالح المحددة، الخاضعة للمساومة.

ويتبين العريف العامل على التجنيد الأمر منذ المشهد الأول لمسرحية الأم كوراج قائلاً: «ها إننا منذ زمن بعيد نعيش هنا دون حرب. فمن أين تأتي الأخلاق، هاه؟ السلام هو الفوضى؛ أما الحرب فهي النظام. البشرية تنمو وتزدهر كيفما اتفق، في زمن السلم. الناس والحيوانات يسلبون بالتنافس (. . .). لقد رأيت أماكن ظلت دون حرب مدة ستين عاماً تقريباً، حتى أن الناس لم يكن لديهم أسماء، ولا يتعرف المرء فيها على نفسه. وحيث تسود الحرب نجد اللوائح الجيدة السجلات المنظمة، والأحذية الموضوعة في حزم، والقمح في الأكياس، فالحيوانات والناس يحصون تماماً ويحجز عليهم، لأنه يقال:

«دون نظام، لا تكون الحرب، وهم على حق في ذلك».

يترك بريشت للمشاهد الاهتمام في أن يستخلص: أنه لا نظام بدون حرب.

ويذهب المرشد «في الأم كوراج» إلى أبعد من ذلك: إنه يحلم «بحرب شاملة».

قد لا نصادف هذا أبداً، «حرباً» يمكن أن نقول عنها: هذه حرب لا عيب فيها على الإطلاق. وبالتأكيد ذات يوم، ستصطدم هذه الحرب بشيء غير متوقع، يكفي أحياناً لا شيء، غفلة صغيرة - لا يمكن للمرء أن يفكر بكل شيء - وها إن الفوضى تستأنف. يجب أن تقوم الحرب مرة أخرى. والحق أن الإمبراطور، والملك والبابا يتكلفون بمساعدتها في شدتها. وجملة القول، ليس للحرب ما تخشاه إذ لها فرص كثيرة لتدفننا جميعاً».

الحرب كعادة:

لأن ما هو أسوأ، ليس الالآم، ولكن أن تصبح الحرب عادة، وطريقة حياة، وأن يعيش الناس في الحرب، وأن يقبلوها ويطيلوا أمدها، وكأنها الأمر الأكثر تلاؤما مع الحياة. إن الأمر الأشد سوءاً، هو أنه بإمكان الحرب أن تكون يومية.

والمرشد في الأم كوراج يراها كما يلي:

«الحرب لا تنفي السلام. للحرب فتراتها الهادئة. إنها تلبي كل حاجات الإنسان، بما فيها حاجاته للسلام. إنها تقوم على هذه الأسس وإلا لتعذر العيش فيها. يرتدي المرء سرواله الداخلي في زمن الحرب مرتاحاً كما يرتديه في زمن السلم. بين مناوشتين، يفرغ المرء مسرورا شرابه من البيرة؛ حتى وهو متجه نحو العدو، يمكنه أن ينام قليلاً، محشوراً في خندق، مسنداً رأسه إلى حجر، يتدبر الإنسان أموره دائماً. ليس هناك مجال للعب الورق

بورق الشدة عندما تقرع طبول الحرب، بالطبع. ولكن هل يلعب المرء بالورق، أثناء حراثة الأرض، في زمن السلم؛ في حين أنه بعد الانتصار، يجد كل الفرص للعب.

قد تفقد عضواً من أعضائك، ساقاً على سبيل المثال، وقد حدث ذلك. تبدأ حينئذ بطلب الثأر من السماء كما لو كان ذلك نهاية كل شيء. ثم تهدأ شيئاً فشيئاً، يدفع لك ثمن جرعة تشربها ثم تسير في الطريق مترنحاً، وهذا لا يمنع الحرب من أن تسير تماماً كما لو أنك ما زلت تملك ساقيك. ومن يمنعك من أن تتجب عندما تكون المجزرة في قمتها، خلف كومة من العلف أو الأعشاب العالية؟ حينئذ تستولي الحرب على ذريتك، فيغذيها أبناؤك بدورهم ويستمر الاحتفال. أجل، بشكل أو بآخر تتملص الحرب منهم دائماً. فلماذا تريدون لها أن تنتهي؟»

الحرب كسياسة:

لأن هذه الحرب التي تتغذى بكل شيء، والتي يغذيها كل منا متعلّلاً بأمل خائب في «أن يستفيد منها إلى أقصى حدّ دون ثمن (الخطأ يكمن هنا: إذا أردت الاستفادة من الحرب، فيجب أن تدفع لها أجرها». أي أجراً من الدم والدموع، فإنها تجلب الكثير لبعضهم، إلى أولئك الذين يديرونها، إلى اولئك الذين يأمرون بها، الذين يغتنمونها لتجارتهم، ومن مصلحتهم أن تستمر. إنها حيلة الأقوياء، مظهر كاذب. إن بريشت لم يضع بعد سوى الخطوط الرئيسية لهذا الموضوع. وهو لن يتطرق إليه إلا في أعماله المقبلة: في كتاب «أعمال السيد يوليوس قيصر على سبيل المثال وفي كتاب «يوميات البلدة» حيث يكشف أحد البورجوازيين لعبته من الفصل الأول: «لا يمكن لهذه الحرب أن تستمر طويلاً. صدّقني يا أريستيد جوف إنّ كل الأعمال التي يمكن أن تصنع في هذه الحرب قد تمّت. لم يعد هناك ما يجنى منها. ولكن اعتباراً من ذلك الوقت، في «رؤى سيمون ماشار» تبدو الحرب، بالنسبة

لعائلة سوبو البورجوازية النموذجية كوسيلة للثراء، إذا تلعب، في حزيران عام ١٩٤٠، أولاً دور إبداء الوطنية الفرنسية الأكثر تصلباً، ومن ثم لعبة التعاون الفرنسي الألماني، دون أن تمر بمراحل انتقالية.

الحرب هي الفترة التي يجب أن يمّحي فيها صراع الطبقات. إنها فترة الوحدة الوطنية، الاتحاد المقدّس: «فلننس خلافاتنا الشخصية الصغيرة. لنشكل معاً كتلة واحدة متماسكة ضد العدو المشترك. «مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الكتلة، وهذا الاتحاد يجب أن يعود دائماً بالمنفعة على أولئك الذين يملكون، أولئك الذين يتمتعون بالقوة. العدو المشترك ليس سوى ذريعة؛ غداً نتصالح معه كإخوة، ويمكن للحرب أيضاً أن تكون بخاصة عملية سياسية داخلية، كما يلاحظ الأب جوستاف Gustave في «رؤى لسيمون ماشار»

«إما أن نلغي الشعب، وإما أن نلغي الحرب. إما الواحد أو الواحدة «سنحتفظ إذن بالحرب، كي نزيل الشعب.

إلى مثل هذا الانتقاد للحرب يضيف بريشت نقداً لبطلها

قضية البطل: وهي الموضوع نفسه الذي تحمله المسرحية الإذاعية وقد أصبحت أوبرا: قضية لوكولوس [١]. لوكولوس العظيم، الذي كان سيد العالم، «الذي لا يقهر، الكلي القدرة. الرعب الذي يخيف الاسيويين، ابن روما العزيز، وابن الآلهة، لوكولوس قد مات. إنه يَمثُل أمام محكمة

---

(١) جرت بعض المناقشات عقب عرض لوكولوس على مسرح «أوبرا برلين». وجهت المؤسسات الرسمية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية النقد إلى بريشت وإلى الموسيقى بول ديسو، وأوقف العرض في آذار ١٩٥١؛ وقد أعيدت العروض في تشرين الأول بعد أن تحولت «قضية لوكولوس» إلى «إدانة لوكولوس»

أجرى المؤلفون بعض التعديلات على عملهم (تعديلات بريشت وجدت في الإصدار الفرنسي عن لوكولوس). وقد سئل بريشت عن هذه القضية عند مجيء فرقة برلين إلى باريس، فأوضح: (يتبع)

الأموات التي لا سلطة فيها للملوك على قضاتها «أجداد عالم المستقبل» الذين كانوا سابقاً فلاحاً أو عبداً أو أستاذ مدرسة أو بائعة سمك أو خبازاً أو عاهرة:

«بالنسبة لنا، ليس مجدهم سوى دخان

يفضح ما أفسده الحريق.»

ولوكولوس المندهش يرى مجده وحتى فضائله تنقلب عليه، مآثره تظهر وكأنها جرائم. بالتأكيد أن لوكولوس قد أغنى روما: لقد جلب إليها الذهب والعبيد، ولكن «لم تجلب شيئاً لبائعات السمك!

مع ذلك فإنك لم تتساهل*

«نحن نناقش باستمرار مسرحياتنا مع المشاهدين. لو أنكم تطلّعون على كل الانتقادات وعلى كل الاقتراحات التي نتلقاها، على سبيل المثال من الأوساط العمالية! عندما يكون نقدهم صحيحاً فإننا نأخذ به. والأمر كذلك مع الحكومة. فإني تناقشت لمدة ثلاث ساعات ونصف مع عدد من الوزراء، بما فيهم رئيس مجلس الوزراء، تناقشنا عن لوكولوس. وكان على بساط البحث نقاط تسعه: وكنت على حق في سبع نقاط واحتفظت بوجهة نظري؛ وكانوا على حق في نقطتين.»
(فرنسا مجلة الأوبسرفاتور تاريخ ٢٥ حزيران ١٩٥٥.)

وقد ذكر بريشت قبل ذلك: «من وجهة نظر المجتمع نفسه، أنّ الكاتب أو المؤلف المسرحي الذي لا يملك وجهة نظر شخصية، ليس له أية قيمة. وكي يكون نافعاً، يجب أن يأتي بجديد. ليس على رجل المسرح أن يبحث عن دروسه عند الدولة. والدولة، على العكس، يمكنها أن تتعلم من الكاتب المسرحي؛ وهناك على الدوام مشكلات في واقع الحال ليس بإمكان المجتمع التوصل إلى حلّها: وفي هذا المجال يعمل الكاتب؛ ويمكن لمخيّلته أن تساعد في القيام بهذه المهام؛ ويمكنه أيضاً أن يكتشف مهام جديدة. وعلى كل حال، ليس عليه أن يكون مرآة أو بوقاً. يمكنه بالطبع أن يجعل من نفسه بوقاً لوجهة نظر رسمية. ولكن فقط عندما يستحسنها وتبدو له مفيدة.»

كي تأخذ منهن ما يهب القوة لجنودك

أولادنا!»

وكل مآثره تسجل في دفتر حسابه:

«إن قضيتك تبدو سيئة. وفضائلك لا تعمل كثيراً على نجدتك.

شيء من الليونة

قد يكسر

هذه السلسلة من العنف؟

بعد بحث طويل، تمّ الكشف عن «ضعف» لوكولوس: إنه النّهم.

وهذا النهم أتاح لطباخه أن «يعمل كفنان» ودفعه إلى أن يجلب من آسيا أول شجرة كرز:

«أيها الأصدقاء!

من بين الأشياء التي غنمها

في كل هذه الحروب ذات الذكرى البغيضة الدامية

هذه حقاً الشيء الأفضل.

(...)

منذ زمن بعيد

لن تكون غنيمة حرب القارتين الآسيويتين

سوى أنقاض

في حين

ستهتز من أجل الأحياء

ربيعاً بعد ربيع

أغصان هذه الشجرة التذكارية

بأزهارها البيضاء

في مهب رياح التلال

إن البطل لوكولوس لم يكن سوى وباء، ولكن الرجل الذي جلب شجرة الكرز إلى أوربا كان محسناً: فمنه، ومنه فحسب يتوجب على الأبناء أن يتعلموا التاريخ في كتبهم المدرسية، وليس من ذلك البطل ذي الأعمال الشهيرة الذي جعل نفسه «فوق عامة الشعب».

خدمة البطل:

إن بريشت يهاجم المفهوم نفسه للبطل متجاوزاً نقد البطل المحارب، إنه يهاجم فكرة البطولة ذاتها أيّا كانت ادعاءاتها في تجاوز التاريخ الحقيقي وفي وضع ذاتها فوق التناقضات والصراعات التي تحكم عالمنا. ودون أن يكون البطل شخصية استثنائية حرة، صانعة للعالم، فإنه يخدم مصالح الطبقة الحاكمة: وهي التي جعلته بطلاً. وكما أن الحرب والشعب متناقضان، كذلك هو الحال بين الإنسان والبطل: فحيث نجد البطل ينفي وجود الإنسان؛ البطل يعمل على إنكار الإنسان.

ولكن مفهوم تاريخ البورجوازيين (والعمال، بما أنه ليس هناك غيرهم) هو في معظمه رومانسي. وإن نابليون الأول لم يذهل المخيلة الألمانية الساذجة بقانونه المدني، وإنما بملايين الضحايا. لقد تلاءمت وجوه هؤلاء الغزاة مع بقع الدم كما تلاءمت وجوه غيرهم مع بقع الكلف الأحمر. عندما كتب أحدهم وهو الدكتور بيشيل Dr. PECHEL، عام ١٩٤٦، في مجلة تحمل باستحقاق اسم DEUTSCHAE RUNDSCHAU

«إن تدمير عشرين إمبراطورية، وموت الملايين من الناس كان ثمناً دفع من أجل سلام مونغوليكا». فإن كتابته هذه تعني أن «الغازي المصطبغ بالدم»

المدمر لكل القيم الذي عليه ألا يعمل على تناسي الحاكم الذي يبرهن أنه لا يملك روحاً تخريبية» هذا الغازي يصبح عظيماً لأنّه لم يسلك في ذلك مع البشر سلوكاً مذلاً. لابدّ من القضاء على احترام القتلة. على المنطق اليومي ألا يستسلم للخجل عندما يطرق باب الأجيال: إن ما نعتبره صالحاً في الأمور الصغيرة، يجب أن نجعله سارياً على الأمور الكبيرة. لا يجوز للوغد الصغير أن يشغل مكاناً مفضلاً، عندما يسمح له القادة في أن يصبح وغداً كبيراً، ليس فقط في ميدان النذالة وإنما أيضاً في رؤيتنا للتاريخ.» وهكذا يختم بريشت حديثه قائلاً: لكيْ نقوم بالكشف عن التايخ الرومانسي، فإن الملهاة تفضل على المأساة، لأنه «يمكننا دون شك أن نقول مبدئياً أن المأساة تعالج غالباً آلام البشر معالجة وقحة أكثر من الملهاة.

مهزلة الأبطال:

عندما أراد بريشت أن يخرج على المسرح «من أجل العالم الرأسمالي» مسرحية «صعود هتلر» عني بأن ينقلها إلى شيكاغو، في أوساط أفراد اللصوص الصغار الذين يسرقون الفواكه والخضار، وبالضبط نبات القنبيط:

إنه الصعود المقاوم لأرتورو آوى

وهكذا «يقلّص» الشخصيات التاريخية، القريبة جداً منا، ذات الأثر الكبير على حساسيتنا.

إنه يرجع الأبطال، حتى الأكثر سلبية منهم، إلى حدود إنسانية؛ إنه يسلط عليهم السخرية، لأنه «يجب أن يُسحق المجرمون السياسيون الكبار، وأن يُسحقوا في كنف السخرية، في الواقع، هم ليسوا مجرمين سياسيين كباراً على وجه الخصوص، وإنما مرتكبو الجرائم السياسية الكبرى، وهذا شيء آخر تماماً.»

على كل حال، إنه يتجنب أيضاً الإفراط المعاكس؛ إنه لا يقلّص أبطاله إلى حدّ يبدون فيه مسالمين: ليس بريشت نهراً جارفاً (Offenach) إنه لا يقع في المحاكاة الساخرة التي تعارض البطولة. هناك نصوص ألقيت في نهاية كل لوحة من مسرحية أرتورو اوي تذكّر بالأحداث الحقيقية، وتنتهي

المسرحية بطريقة فظة من خلال ظهور «امرأة مصطبغة بالدم تتقدم متعثرة إلى مقدمة المسرح». وللمرة الأولى، يدخل الجمهور في اللعبة- إنه هو الذي يدفع دمه ثمناً، وتماشياً مع التخفيض من قيمة بطولة هتلر وعصبته، فإن بريشت يقوم بنقلة أخرى: إنه يُعير الشخصيات التاريخية «المعالجة» على هذا النحو، لغة أبطال شكسبيريّين، وهي مزج من الشعر والنثر، وأشكال شعرية «نبيلة من الترجمة الألمانية التي ترجم بها شليجل، شكسبير، ويطلب أن تعرض مسرحيته بالأسلوب الجزل مؤثراً في ذلك نصوص معروفة تذكر بمسرحية إليزابيت. وقد أشار إلى ذلك المترجم الفرنسي أرماند جاكوب الذي نقل مسرحية ارتورو اوي بدقة: «إنه هو - هذا البيت الشعري الشلجيلي - الذي، يجب أن يذكر بلهجة قاهرة تزيد عن لهجة اللفتات المنزوعة عن الأقواس، إن قصة القنبيط هذه، والصقليين الأشقياء قد كلفت أوربا ملايين الجثث، وإن الكثير من التنافر بين المفردات التافهة القذرة، وبين الإيقاع الذي يشتمل عليه يساوي المسافة التي تفصل بين المجرمين التاريخيين والعظمة التي ينسبونها هم لأنفسهم والتي نعيرهم إياها نحن أنفسنا.

بطولة بلا أبطال:

مع ذلك فإن في مسرح بريشت النقدي بطله، بالمعنى التقليدي للكلمة هي سيمون ماشار، الخادمة الصغيرة في نزل عائلة سوبو، وهي لا تتردد في أن تشعل النار في احتياطي البنزين كي لا تقع في أيدي الغزاة الألمان. ليس هناك أنقى من بطولة سيمون ماشار. إلا أن هذه ما زالت طفلة. وبريشت يوضح ذلك، وإن الشرط الذي يخضع له كل عرض لمسرحيته هو وجود طفلة تؤدي دور البطولة، فالبطولة هنا تتفق مع براءة مطلقة، مع استحالة جذرية في أن ينظر المرء إلى نفسه كبطل؛ إن هذه البطولة أمر غير حقيقي: سيمون ماشار تراه في الحلم (وتتخيل نفسها جان دارك) وأحلامها لا توافق الحقيقة سوى مرة واحدة؛ وفي هذه اللّحظة، تقوم بفعل البطولة. ويلاحظ سارتر قائلاً. «إن بريشت لا يضع أبطالاً على المسرح ولا شهداء -أو إنه يروي حياة جان دارك جديدة، فهي طفلة في العاشرة من عمرها: ولن نحظى

بالمطابقة الذاتية معها؛ على العكس تماماً، فإن البطولة الكامنة في الطفولة، تبدو لنا بعيدة المنال [٤] أكثر . »

وتطرح شخصيتان من شخصيات بريشت مسألة البطل هذه: في مسرحية الهوارسيين والكورياسيين يطرحها هوراس الثالث، وفي بنادق الأم كارار تطرحها تيريزا كارار .

إن هوراس الثالث يملك كل الإمكانات ليكون بطلاً . إنه منقذ بلاده . ينقصه فقط أن يكون شخصية . إن بريشت لا يتوقف عنده: إن هوراس الثالث ليس سوى بطل تكتيكي، مجسداً لشيء من الذكاء البريشتي . إنه الخدعة، التي تفوق الشجاعة والانضباط المتمثلتين في هوراس الأول، والتي تتجاوز المعنى الاستراتيجي للثاني، وتعلو على القوة عند الكورياسيين . ولكن هذا التفوق للخدعة ليس مطلقاً :

فلكي ينتصر هوراس الثالث يجب :

على رامي سهامنا أن يضعف قوة عدوّه

وعلى الطاعن بالرمح أن يطعنه بضربة صائبة»

حينئذ

«يأتي سيافنا ليكمل الانتصار» .

في مسرحية الهوراسيين والكورياسيين «وهي مسرحية تعليمية مُعَدّة للتلاميذ لا نجد إذن لا صورة البطل، ولا تمجيداً له، وإنما بالأحرى تمرين مخصّص للذكاء :

إنه تمرين عملي لتطبيق الصعوبات الخمس من أجل كتابة الحقيقة . وهذا ما يجعل من هذا العمل حقاً مسرحية تعليمية، مع بعض الاختلاف

٤- سارتر: بريشت والكلاسيكيون، في برنامج عروض فرقة برلين على مسرح الأم - سارار برنهاردت، نيسان ١٩٥٧

بالنسبة للمسرحيات التعليمية السابقة: وإذا لم يكن هوراس الثالث بطلاً، فليس عليه أن ينكر نفسه أو أن يصبح بطلاً مضاداً أو ينسى كل شيء عن نفسه. أو يتخلى عن كل شيء، أو يخضع لاختبار العظمة المتناهية في الصغر لينفذ إلى حقيقة التاريخ (أي ليصنع التاريخ).

لا بطل، ولا بطولة:

إن حالة تيريزا كارار في مسرحية بنادق الأم كارار هي أمر مختلف تماماً عن حالة هوراس الثالث. إن تيريزا كارار هي شخصية ولا ريب في ذلك لنقربها من بيلاجي فلاسوفا. فكلتاهما في الأصل لهما موقف واحد: إنهما تريدان البقاء حياديتين «لأنه ليس ممكناً منع ذلك»: (وكلمة ذلك تعني الاستغلال في مسرحية الأم وتعني الحرب الأهلية في مسرحية البنادق)، * وإن كانتا بالتعريف تأخذان جانب الفقراء:

«نحن فقراء، والفقراء لا يستطيعون القيام بالحرب. (. . .) حكومة من طرف، وحكومة من طرف آخر. أما نحن، فسيلقى بنا دائماً في منحدر النفايات. ولكن لا تعتمدوا علي في جلب النقّالة لأسوق أبنائي وألقيهم فيه» الأم كارار تتمسك في رفضها. إنها ترفض أي حلٍّ يأتي عن طريق القوة، وهذا يعني أنها ترفض أي حل: كل شيء لا يسير نحو الأفضل من أجل مصلحتنا، وليس سهلاً أن يتحمل المرء هذه الحياة. ولكن البندقية لا تصلح شيئاً. «إن الفرق بين الأم كارار وبيلاجي فلاسوفا يكمن في هذا العناد لدى الأم كارار في رفضها» المخرج الوحيد - هذا المخرج الذي ابتكرته «الأم» شيئاً فشيئاً. لقد كان يتوجب موت ابن تيريزا كارار الذي منعته من الذهاب إلى الجبهة - كان على البحر يصطاد فقذفته طائرات فرنكية (تابعة لفرنكو) بطلقات رشاش - حتى تنقشع الغشاوة عن عينيه. عندها فقط أدركت أنه لا يمكنها أن «تبقى حيادية» فأخرجت أخيراً البنادق من مخبئها، وأعطتها

* على الرغم من أنهما تلازمان جانب الففقراء بتعريفهما أنفسهما.

لأخيها وذهبت معه لتقاتل «من أجل جوان» ولدها، لأن الآخرين، وهم أنصار فرنكو، «ليسوا بشراً، إنهم آفة كالبرص، ويجب القضاء عليه بالنار، كما يحرق المريض بالبرص.»

ومما لا شك فيه أنه يمكننا أن نصف هذا القرار بالبطولة. ولكنه لا يكفي ليكوّن بطلاً. وبخاصة أن بريشت لا يعرضه علينا باعتباره قراراً استثنائياً: فالأم كارار لم تعمل إلا على الانضمام إلى جماعة البشر. إنها لم تعد تتميز عن ذويها؛ لقد أصبحت ثانية كارار الحقيقية. إنها لا تدخل في الاستثناء؛ ولا تتعرف على القاعدة: قاعدة الفقراء. كانت عمياء؛ والآن ترى الأم كارار ألا ترقى فوق مستوى وجودها: إنها مخلصة له. لأنه «بالنسبة للفقراء، لا يوفر الأمن على حياتهم. وهذا يعني أنه بطريقة أو بأخرى، يأتيهم الأمر من فوق. وهؤلاء الذين يقع عليهم الأمر، هم أولئك الذين ندعوهم بالفقراء. وليس من تحفظ يستطيع أن ينقذ هؤلاء الفقراء.» إن البطولة الوحيدة عند بريشت، هي أن يكون المرء بكليته ما هو عليه فعلاً - أي أن يكون نقيض البطل، الذي يبدو دائماً وكأنه إنسان مختل العقل. وحصيلة الأمر، كما سنرى فيما بعد، أنّ بطولة كهذه - ليست أمراً سهلاً في العالم كما هو سائر» («هكذا يسير العالم، وهو لا يسير بصورة حسنة»، هذا ما يقوله طباخ الأم شجاعة (كوراج)، معلقاً على أغنية الحكيم سالمون).

الإنسان ضد الإرهاب:

وباختيار النضال، فإن كارار تنجو مما يمكن أن نسميه «رعباً»: أن تقرر أن تصنع التاريخ بوعي، أن تصنعه هي وذووها. ولا يهم كثيراً أن تنجح، أو أن تنتصر قضيتها، على الأقل بالنسبة لهذه اللّحظة (إن بريشت مقتنع بأنها ستنتصر لفترة من الزمن: الأم كارار هي «من أسلاف عالم المستقبل»، كما يسمي قضاة الموت في (لوكولوس). إن ما يهمهم، هو أن الأم كارار لا تدع نفسها تنزلق في العالم كما يسير، وأنها توقظ الضحايا من سلبيتهم، وأنها

في اللحظة نفسها التي وقعت فيها، في شرك الرضوخ، قد تحررت منه بعنف لأن المرء عندما يصنع التاريخ، ويأخذه على عاتقه ويصبح مسؤولاً عنه فإنه يتخلص بالضبط من هذا الرعب التاريخي الذي صنعه الآخرون، والذي يتصف بأشكال الحرب، وعبادة البطل وأكاذيب الأقوياء.

وعلى امتداد مؤلفاته، كان بريشت يصف هذا الرعب ويعرض دوافعه.

في مسرحية «الخوف الكبير للرايخ الثالث وبؤسه» يكشف بريشت هذا الخوف بصورته البدائيّة، في سلسلة من المقاطع (سكتشات) أعدّها منذ عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٣٨، وقد راعت بدقة تامة حقيقة الأحداث. وكشف كل من هذه المقاطع شكلاً من أشكال هذا الرعب، وصورة مأساة هزلية من مآسي التاريخ النازية وهي بمجملها تتدرج من عام ١٩٣٣ إلى عام١٩٣٨ (في المنشورات الألمانية كانت تواريخ الأحداث دقيقة جداً)، ويستحيل هنا أن نعرضها كاملة. ولنكتف بسرد أهمها:

- سكيتش« **البحث عن القانون**» حيث يطلب القاضي من أن يقضي «وفق ما هو نافع للشعب الألماني» وفيما تتنازعه مصالح متناقضة، وتعريفات متناقضة لما هو نافع كذلك، فهو لا يستطيع أن ينطق بحكم من شأنه أن يضيعه هو نفسه.

- **سكيتش المرأة اليهودية**: حيث لم تتمكن هذه قبل مغادرة ألمانيا أن تقول الحقيقة لزوجها.

- **سكيتش الجاسوس**: حيث يخشى الأهل أن يكون ابنهم قد خرج من المنزل سعياً للوشاية بهم لدى الشرطة، في حال أنه خرج فقط لشراء بعض الشوكولاتة.

- **سكيتش المفرج عنه**: وفيه رجل يعود من معسكر اعتقال ويصطدم بصمت رفاقه القدامى وارتيابهم (أما هو فيدرك، بكلمات قليلة ويؤكد

بحكمة عجيبة قائلاً: «حسناً، أود فقط أن أقول لك شيئاً: إني أجد هذا عادلاً كل العدل.)

- سكيتش المناضل القديم: وفيه ينتحر نازي قديم كان قد صوّت لهتلر ثم تأتي المشاهد الأخيرة التي تؤكد على المجاعة وحرمان الشعب الألماني، للسبب نفسه، ألا وهو الاعداد للحرب، هذه المشاهد التي لا تنتهي بالرضوخ في حال من البؤس والخوف، وإنما في الإرادة والصراخ للتعبير عما يجري، وبدعوة الشعب بكامله كي يفعل ما هو حقاً مفيد له: «في عام ١٩١٧، كنت على الجبهة الشرقية. والناس في الخنادق المقابلة عملوا ما هو مفيد. لقد طردوا حكومتهم كان هذا هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يفيدهم، وكانت هذه المرة الأولى في تاريخ العالم.

في الواقع، إن هذا الرعب يضع الإنسان فعلاً في تناقضات لا تعد ولا تحصى. فالنظام في العالم - هذا النظام الرأسمالي- يقابله فوضى الإنسان وفي حالة كهذه ليس هناك سوى مخرج واحد هو العنف.

فإنّ على الإنسان ألا يدع نفسه ينقاد من قبل السلطة وألا يُخدع بصورة النّظام؛ ففي التناقضات الاجتماعية وفي تناقضاته الشخصية يجب على المرء أن يتعرف لا على قدرية ذاتية وإنما على نتيجة لهذا النظام غير الإنساني. إن السلطة ستتنكر على الدوام وجود التناقض: عندما يتحدث القاضي «عن بعض التناقضات» في سكيتش «البحث عن القانون» يقطع المستشار عليه الكلام بهذه الجملة التي لا ردّلها: «ليس من تناقضات داخل الرايخ الثالث.» إن الشعور بالتناقضات هو البدء بالتحرر منها.

ولكن هذه التناقضات عميقة جداً: مصدرها المصالح الاقتصادية فهي تصيب بالغرغرينة كياننا نفسه. في الوقت ذاته الذي يفضح به بريشت الحرب والتاريخ الرسمي الذي يستعبدنا، فإنه يشير كيف أننا نستعبد أنفسنا، وكيف نقبل بهذا الاستعباد ونخلده. إن التناقضات ليست خارجية عنا فحسب بل

هي متأصلة فينا. نحن لسنا سوى ضحايا الرعب الرأسمالي: نحن الذين نصنعه، أو بالأحرى، إنه يصنع من خلالنا. بعد أن قام بريشت بنقد خارجي، نقد للحرب والبطل والنظام، ألحق ذلك للحال بنقد داخلي.

نقد الشخص:

من المعلوم أن علاقة التاريخ بالإنسان ليست فقط علاقة خارجية وسلسلة تبديل قوة بقوة، وهي ليست تبديل قاهر بمقهور. إن الإنسان والتاريخ يصنع كل منهما الآخر؛ إنهما يتغيران، وينبثق الواحد عن الآخر بصورة متبادلة.

الشخص كنتاج:

ضمن هذا المنظور، طرح المسرح الملحمي مفهوم الشخصية الكلاسيكي من جديد على بساط البحث، سواء في مجال البسيكولوجي حيث تتجابه، في وسط غير قابل للتغيير، شخصيتان أو أكثر قد تمّ تكوينهما. أم في مجال المسرح الرومانسي حيث يجابه رجل منفرد العالم والقوى الشريرة أو المعادية، إما لينتصر عليها، وإما ليرضخ لها. لم يستطع بريشت وهو يبرز رجالات من التاريخ، محدّدة من قبل التاريخ ومؤثرة عليه في الوقت نفسه، تتغير في عالم متغير، لم يتمكن من الاقتصار على أفراد متماسكين تماماً، لا يتغيرون، ويتسمون «بطباع» أبطال المسرح الكلاسيكي، بل كان على شخصياته أن تظهر كحصيلة للصفات المتنافرة وكنتاج لسلسلة من الأفعال الخارجية والداخلية، والتناقضات الموضوعية والذاتية، وتكون هذه انعكاساً لتلك ولكن مؤثرة فيها. لقد سبق بريشت أيضاً إلى أن يجعل من مسرحه مكاناً مخصصاً لنقد الشخصية، وهو نقد فعّال يؤدي إلى انفصام هذه الشخصية، لا بل إلى تفجرها.

شخصيات - أغراض:

لا شك أن بعض شخصيات بريشت تبدو لنا بسيطة، جامدة. مثلها، تلك التي استمدها مباشرة من «الجمهور» من هذا الشعب الواقع فريسة لرعب التاريخ - والذي يكاد يختلف قليلاً عن هذا التاريخ. ولكن هذه الشخصيات عملياً، ليس لها سوى دور ثانوي، إنها تشهد على الآلام التي يعانيها المقهورون - كالمرأة المصطبغة بالدم، التي تبرز في نهاية مسرحية آرتوروى ARTURO-UI-، إن هذه الشخصيات لا تكشف لنا عن الدروب التي جلبت لها العذاب، وهي تكاد أن تكون شخصيات أو بالأحري هي الأغراض والدلائل على ذعر الضحايا وبؤسها.

وأنا لا أرى عند بريشت سوى حالة واحدة مسحت بها هذه الشخصية بمسحة وجود دراماتيكي مستقل: وهي حالة «خطيبات» بونتيلا. هذه النسوة الأربعة اللواتي وعدهن بونتيلا بالزواج، وهو يقدم لكل واحدة خاتماً مرصعاً يضعه في إصبعها، يقطعن على أقدامهن مسافة طويلة تفصل كورجيلا عن منزله، ليس بأمل الزواج من بونتيلا وإنما بغية الحصول على وجبة طعام جيدة، ثم يعدن صائمات وقد طردهن بونتيلا الذي صحا من نشوته: إنهن لا يحفظن تجاهه أية ضغينة، ولا يشعرن بأي تمرد: «نحن نفهم، كما ترون، أنّ السيد بونتيلا كان على الأخص شخصاً للذكرى، ذكرى من أيام شيخوختنا. سأجلس هنا حتى على أرض ديارك. وهكذا سأتمكن من القول: لقد دعيت ذات يوم إلى الجلوس في ديار بونتيلا» ومن خلال هؤلاء النسوة تنطق هنا حكمة عريقة، هي حكمة هذا البلد الفنلندي «المفعم نبلاً وجمالاً»، الذي لا تاريخ له أو يكاد. هؤلاء النسوة الأربعة ينتمين إلى الطبيعة أكثر منهن إلى الناس. ويقول بريشت عنهم: «إنهن أكثر الوجوه نبلاً في المسرحية، إنهن يشتركن بسلوك ساذج تشفعه حكمة حقيقية عملية». لأنهن يعرفن سلفاً أنه عليهن ألا يحتككن بأناس من طبقة أخرى، أي

بالسادة: «لا يمكن الاعتماد على السادة، فهم تارة جيدون وطوراً سيئون وهكذا دواليك. نحن غبيات كل الغباء أمام أساليبهم الملتوية، إنهم يمتلكوننا في كل مناسبة. يبدون مثلنا، وهذا ما يخدع؛ إنهم يشبهون الدببة أو الأفاعي، وعلى المرء أن يحذر مكرهم. والقصص الفنلدية التي يروونها في طريق العودة إلى كورجيلا لا يمكن فهمها إلا في فنلندا نفسها، في بلد تافاستلاند حيث احتفظت الطبيعة بشيء من صفائها الأصلي، وحيث لم يدخل «التاريخ» بعد بشكله الحديث الرأسمالي، وحيث ما يزال الحكم لمالك الأرض، «شخصية من شخصيات ما قبل التاريخ، منحدرة من أجيال موغلة في القدم «وهكذا وضّح بريشت أيضاً الاختلاف الذي يميز مسرحية المعلم بونتيلا وخادمه ماتي عن باقي مسرحياته إذ يسميها المسرحية الشعبية (VOLKSTUCK)

الوحدة المستحيلة:

ماتي، خادم السيد بونتيلا، يبدو هو أيضاً قطعه جامدة. وعلى الأقل، إنه يحاول أن يبقى كما هو: همه الكبير هو ألا يسمح بالغفلة. لأنه يعلم، كم هو ضعيف. وهو يرد على ايفا EVA، ابنة بونتيلا التي تلومه على «كثرة تغيير رأيه واصفة إياه بأنه دوارة هواء حقيقية قائلاً:

«هذا صحيح، ولكن ما يقال عن دوارات الهواء خاطئ وسخيف: إنها مصنوعة من الحديد ولا شيء أمتن منه. وإن ما ينقصها هو الأساس القوي الذي يعطيها الثبات. وأنا أيضاً كذلك لسوء الحظ، ليس لي أساس متين.

ماتي مصنوع فعلاً من الحديد، ولكن بطبيعة عمله، عليه أن يميل مع كل ريح. ولكي يحتفظ بمنصة، وبخاصة مع معلم غير موثوق به مثل بونتيلا، عليه أن يناقض نفسه باستمرار. ولكنه يفعل ذلك دائماً عن وعي: ولا ينساق أبداً إلى لعبة بونتيلا. إذا بدا مشاركاً لرأي هذا الأخير، أو رضي

بمسايرته مدفوعاً بروح التآخي، فإنه يبين أنه لا يفعل ذلك إلا بأمر منه - وهذه هي طريقته في المحافظة على شخصيته، وفي أن يبقى الخادم ماتي:

«بونتيلا (لماتي). أود أن أكون متأكداً بأنه لم يعد هناك هوّة فيما بيننا. قل إنّه لم يعد هناك هوّة!

ماتي: أمرك سيدي، بونتيلا، لم يعد هناك هوّة بيننا».

ولكي يكون للمرء وجود، عليه أن يتجزأ دون انقطاع، وأن يمحي في ذاته: «عندما أتحدث عن السادة، لا أريد أبداً أن أقول شيئاً، وعندها لا رأي لي». لن يتمكن ماتي من الثبات طويلاً على هذا السلوك الغريب. وبالأخص، لن يرضى بأن يخون بروليتارياً مثله، وهو العامل سورخولا، كما يفرض بالفعل بونتيلا. كان باستطاعته أن يتسامح في معاملة بونتيلا له وفق حالته من السكر أو الصوم» كرجل عادي «أو «أحمر»؛ ولن يرضى بأن يجبر على هذه التجزئة في الظروف المختلفة. سيرفض الأمر دفعة واحدة، وسيهجر بونتيلا كي يحافظ على شخصيته: الخادم ماتي، إنسان ورجل أحمر.

وعلى نقيض ماتي، الشخصية الواعية، إن كانت كذلك والتي تقرر بنفسها الفرار من التناقضات التي تتهددها، نجد كاترين الفتاة الخرساء، التي شوهها الجنود، ابنة الأم كوراج. ولكن مثل سيدات كورجيلا، تشكل جزءاً لا ينفصم عمّا هو أكثر بدائية في الطبيعة. ولكنها لا تتمتع بحكمتهن العملية. وبما أنها انقطعت عن العالم بسبب بكمها، فقد حكم عليها بأن تبقى كما هي. إنها تتحمل العالم بصورة سلبية نظراً لعدم قدرتها على التصرف - لأن التصرف بالنسبة لشخصية مسرحية، هو التكلم أولاً. إنها الضحية المثلى للأحداث وبلا شك، أنها تدرك وضعها الخاص، ولكنها عاجزة عن التعبير عنه.

إن للوحدة في شخصية كاترين ما يناقضها من ضعف. إنها تتصرّف أخيراً بصورة إيجابية: بدافع من الخوف «(وليس بدافع من بطولة سابقة كشفت عن نفسها آنذاك):

يوضح بريشت ذلك في كتاب «العمل المسرحي» THEATERARBEIT[1]- إن الصعوبة الرئيسية في الدور تكمن هنا: «من الضروري تجنب كل أنموذج بطولي جاهز. كاترين الخرساء تخاف خوفاً مزدوجاً: إنها تخاف على مدينة هول HALLE وعلى نفسها»، إنها تقرع الطبل لتنبه المدينة النائمة على وصول الجنود. وهكذا فهي تدمر نفسها مرتين: بالمعنى الحقيقي لأنها تسحق على يد الجنود، وبالمعنى المجازي لأنها تخرج من صمتها: إنها تتكلم من خلال صوت الطبل، إنها تحتج. لم تعد الآن ضحية صامتة. خلال لحظة واحدة تتملص من شخصيتها، وتشارك بصورة فعالة في التاريخ ولكن هذه اللحظة هي لحظة موتها ولا يمكن أن تكون غير ذلك.

ما من شخصية من شخصيات بريشت تبقى ثابتة على حالها. وبما أنها مهددة دون هوادة، فإن عليها أن تواجه العالم، ولكي تتمكن من المواجهة، عليها أن تتحول. وهي لا توجد بشكل سلبي في التاريخ: إن سلبيتها، إذا وجدت، فهي تعني الاتحاد والمشاركة في نظام معيّن، وهذا يعني بنتيجة الأمر تطوراً، لأنه ما من نظام يبقى أبدياً. فليس من طبيعة ثابتة، لا في الإنسان ولا في التاريخ. وكما يقول ديبوس: «الطبيعة هي مجرّد إشاعات تعمل على ترويجها، . - اشاعات يعمل على ترويجها أولئك الذين من مصلحتهم ألا يتبدل شيء.

---

(١) ديوان جماعي حرّره روث بيرلو، وبير تولو بريشت وكلاوس هيليك وبيتر بالتسيش وكان روليك، وهو يشتمل على عدد كبير من وثائق ذات أهمية كبرى (نصوص، تعليمات، صور. . .) عن عروض مسرحياته الستة الأولى التي قدمتها فرقة برلين BERLINER وعن العمل الجماعي لهذه الفرقة. وهو كتاب لا غنى عنه، ليس فقط بالنسبة بمن يريد أن يفهم بريشت وأعماله ونشاطاته كمخرج مسرحي، ولكن بالنسبة لكل رجل مسرح معاصر.

ازدواجية الأقوياء:

إن الذين يمسكون بزمام الأمور هم أنفسهم ليسوا ولا يمكنهم أن يكونوا ذوي طبيعة واحدة Pirre Pont Mauler، ولنتذكر بييربون مولر في مسرحية قديسة المسالخ جان أو شخصية المحافظ براون القروش الأربعة، ولنتذكر أيضاً أفكار بريشت عن ضرورة وجود الازدواجية عند الإنسان في العالم الرأسمالي. وفي كيانهم أيضاً، يوضع من جديد المفهوم الكلاسيكي على بساط البحث. فإن الطاغية لا يعرّف فقط بكونه إنساناً يظلم الآخرين ولا يفعل إلا هذا، إن شخصيته الخاصة وشخصيته الاجتماعية يمكن أن تكونا **متناقضتين دون أن تتعارضا فيما بينهما الطبيعة و«الانسانية»**

لدى بائع المدافع لا تمنعاه من أن يصنع المدافع ويصنّعها؛ أو بالأحرى، إنهما تسهلان مهمته. فهما تخدمانه كعذر إزاء الآخرين وإزاء نفسه: إن بائع المدافع لا يحسب نفسه بائع مدافع ومن مصلحته ألا يبدو للآخرين بهذه الصفة.

لننتق كمثال أول لهذه الازدواجية الضرورية للأقوياء، لننتق سلوك السيدة سوبو SOUPEAU، والدة الفندقي في مسرحية «رؤى سيمون ماشار. عندما تدخل إلى خشبة المسرح، وهي طاعنة في السن وترتدي اللّباس الأسود»، كانت عباراتها الأولى تهدف إلى أن تضع تحت تصرف اللاجئين الذين اقتحموا فناء الفندق، كل ما تملك أمام دهشة ابنها المستعد لأن يدافع عنهم خطوة خطوة. ترى هل تتصرف بدافع الطيبة؟ لا، بل إن الأمر يعني أن تبدي الوجه الحسن للاجئين الذين كانت القوة إلى جانبهم، وأن تضحي من أجلهم بأقل ما يمكن بحيث تتمكن من إنقاذ ما تبقى وتملأ به الشاحنات وتهرب بأقصى سرعة. إن السيدة سوبو تعرف كيف تتخلى عن شيء ما كي لا تخسر كل شيء. ولكن ما إن علمت عن طريق الراديو ان «التشكيلات المجنزرة المعادية قد وصلت إلى منطقة تورز TOURS، سارعت

إلى تغيير لهجتها. على اللاجئين الآن أن يتصلوا بالقيادة لا أن يتصلوا بنا. لقد انتهت أزمنة اليسر. إن القوة أصبحت من جديد إلى جانبها: بإمكاننا أن نقول لكم متى تكون الحرب ضرورية، وأيضاً متى يجب أن نؤثر السلم. أتريدون أن تفعلوا شيئاً من أجل فرنسا؟ حسناً. نحن فرنسا، هل هذا مفهوم؟

حقاً، إن هذا الموقف لا يشهد على ازدواجية الشخصية بالقدر الذي يشهد فيه عن دهائها. لا شيء أكثر تقليداً: إن مثل هذه الخدع تشكل الكثير في المسرح الكلاسيكي. مع ذلك، فإن الطريقة التي يعرض فيها بريشت هذا الدهاء فريدة: لن نشارك قبل الأوان السيدة سوبو في حججها وحيلها. إن كلماتها الأولى هي كلمات مغلوطة. وشخصيتها، كما تبدو على المسرح هي شخصية مغلوطة. والمشاهد الذي يجهلها، لا يسعه إلا أن ينقاد إليها. ولسوف تزداد دهشته فيما بعد إزاء تقلباتها المفاجئة. ولكي يبرهن على استمرارية سلوك ما، فإن بريشت يبدأ بإظهار اللا استمرارية. إن عدم استمرارية شخصية بونتيلا تهدد كيان الشخصية الكلاسيكية نفسها.

إننا نعرف المخطط الذي بنيت عليه شخصية بونتيلا (وهو أيضاً مخطط شخصية المليونير في مسرحية: أنوار مدينة شابلين): إنه رجل قاس، عنيف شديد الطمع، عندما يكون صائماً، يغدو طيباً، لطيفاً، محبوباً وكريماً عندما يكون ثملاً. عندما يكون سكراناً يؤاخي بونتيلا كل شخص: إنه يريد صداقة الجميع، وقبل كل شيء صداقة خادمه (وسائقه) ماتي؛ إنه ينفذ حينئذ إلى كل المشاعر الإنسانية. وكما يلاحظ ماتي قائلاً: «نعم الحظُّ لمن حوله حين يثمل. إنه حينئذٍ رجل رائع، إنه يكتشف طيوراً بيضاء ما دام طيب القلب.» ولكن عندما يصحو بونتيلا فإنه يستعيد شخصية السيد بونتيلا، صاحب الأملاك الأكثر اتساعاً في منطقة تاڤا ستلاند.

«هذا الحيوان المنتفخ، الذي لا منفعة منه على الأرض.
لو ترك في مكان ما يفعل ما يشاء، فإنه يستقر
ويصبح بالنسبة لكل شخص، وباء وطنياً».

إنه يقرّ ذلك بنفسه، عندمايكون ثملاً: «عندي رغبة في القناعة (. . .)

عندئذ لا أرى سوى نصف العالم. ولكن الأسوأ من ذلك، هو أني خلال هذه الرغبات في القناعة التامة، المجنونة، فإني أنحدر إلى مستوى الحيوان. ولا شيء يستوقفني. وإن ما أفعله في هذه الحالة، ليس بوسع أحد حقاً أن يلومني عليه. بالتأكيد لا، إذا كان لدى المرء قلب يخفض في صدره، وإذا تذكر أني مريض. (وبصوت مرعب:) أقول إني مسؤول كل المسؤولية عن أفعالي. أتعرف يا أخي ماذا يعني: إن المرء مسؤول عن أفعاله؟ إنسان مسؤول عن أفعاله يعني أنه إنسان يمكننا أن نتوقع منه كل شيء. على سبيل المثال، إنه لم يعد بحالة تسمح له بالانتباه إلى سعادة ابنه، لم يعد يملك الشعور بالصداقة، قد يعبر فوق جثته بالذات، حينئذ يقول المحامون إنه مسؤول عن أفعاله.»

ومع سير العمل الأدبي الذي يبدأ بمشهد من مشاهد السكر وينتهي بآخر (يلاحظ بريشت أن بونتيلا ثمل خلال دوره كله تقريباً)، ينتقل بونتيلا تارة بوحشية، وطوراً دون إحساس، من حالة تدّعي البراءة إلى حالة الرجل المسؤول عن أعماله، والقادر على ممارسة حقوقه على الناس والأشياء. وهنا أيضاً، إنّ الانفجار، وعدم استمرارية الشخصية تحجب وتكشف في الوقت نفسه عن استمرارية أكثر عمقاً: وحدة الشخصية في مفهومها البريشتي.

تجزئة مكلفة:

أُوَضِّح: إن هذه الوحدة لا تتحقق على صعيد نفسي عال. ليس بونتيلا مجزأ بين النشوة والرزانة، كما يمكن للمرء أن يكون بين الخير والشر على مثال الدكتور جيكل JEKYLL الذي يناضل ضد السيد هايد. ولكن ازدواجيته ليست كذلك نتاج حيلة واعية، كما عند السيدة سوبو. إن بونتيلا لا يمثل كي يكون ودودا مع العمال الذين يستأجرهم ويحصل بهذا منهم على أن يتخلوا عن التوقيع على العقد وعن الضمانات، ليتمكن فيما بعد من أن

يفصلهم دون أن يصيبه أي ضرر. إنه لا يفعل هذا بوعي ليصل إلى هذا الهدف، كما كانت السيدة سوبو تتلاعب لتخمد ثورة اللاجئين. مع ذلك فإنّ كل شيء يجري كما لو أنه صنع لهذه الغاية. المالك بونتيلا يستفيد من بونتيلا الرجل، من بونتيلا الثمل، على مثال رجل الأعمال العظيم مولر، الذي كان يستفيد من الأعمال المنفردة للرجل المنعزل مولر. إن ازدواجية بونتيلا هي حيلة موضوعية. إن وضع بونتيلا وثراءه وسلطته، تتيح له أن يثمل هكذا (في بلد يمنع فيه بيع المشروبات الروحية) وإن نشوته تفيد في نهاية المطاف وضعه، وهكذا فإن بونتيلا يربح على كافة الوجوه. إن وحدته ليست وحدة بونتيلا الإنسان وإنما وحدة المالك بونتيلا: إن كل فعل من أفعاله يضمن الحساب لهذا المالك. كان بريشت يوصي الممثل أيضاً بأن يحفظ لشخصية بونتيلا «بعضاً من طباعه الخطرة» حتى في أثناء سكره («إن محاولاته للتقرب الودّي يجب أن تتضمن بعضاً من محاولات التمساح»[٦] وبمقابل ذلك (الأمر الذي ليس مناقضاً له، أو، بكلمة أدق، الأمر الذي ينقل التناقض الأساسي للشخصية إلى صعيد التفسير ذاته) يعطيها كل السحر (مزاج راقص، حنون يكاد يكون شاعرياً»)، وكل العظمة الممكنة («إن بونتيلا طالب لذة. إنه يتخلّى عن أملاكه إلى العالم كما فعل بوذا، إنه يحرم ابنته من الارث على طريقة التوراة، ويدعو إلى بيته نساء كورجيلا وكأنه ملك من ملوك هوميروس»).

وهنا، كما بالنسبة للمحافظ براون، وبالنسبة لمولر، نحن لسنا إزاء «تناقض على الرغم منه يعيش بونتيلا، وإنما أمام ازدواجية تتيح له الحياة وتسمح لمجتمع مبني على الملكية الخاصة أن يستمر في الحياة. إن الوحدة

٦- لذلك كان بريشت يرى أنه من المرغوب فيه أن يلعب الممثلون دور بونتيلا وهم يضعون قناعاً أو مكياجاً بارزاً، كماكان قد فعل شتيكل في فرقة برلين STECKEL au BERLINER، بعد أن كان قد مثل الشخصية بصورتها الطبيعية على مسرح زيوريخ. (ZURICH).

الموضوعية لشخصية بونتيلا المنقسمة ذاتياً تعود بنا إلى وضعه الاجتماعي، وهذا الوضع الاجتماعي يعود بنا إلى أسس مجتمعنا ذاتها: إنه المجتمع الذي يفصم شخصية الإنسان ويضيعه، قاصراً إياه على عمله وقاصراً هذا العمل على الربح الذي يمكن أن يجنيه «المالك منه». يوافق بونتيلا على ذلك موافقة تامة «إني أحكم على الإنسان من نظرة خاطفة. إن العمر، لا يهمني كثيراً، فالمسنون يتحملون كالشباب إن لم يكن أفضل: إنهم يخشون أن يطردوا. والمهم بالنسبة لي هو الإنسان. يكفي ألا يكون معوّجاً تماماً. الذكاء لا يهمني أمره أبداً، لأنهم حينئذ سيقضون يومهم في حساب ساعات عملهم. لاأحب هذا، أريد أن أكون على اتفاق مع العاملين لَدَيّ».

سنجد هذا الضياع الاجتماعي وهذه التناقضات على مستوى الشخصيات على أفضل وجه: تلك التي يتوسط وضعها بين ازدواجية الأقوياء وسلبية الضحايا.

لكي تكون أنت نفسك، كن شخصاً آخر.

لنختر كمثال أولي رجلاً مهدداً في هويته تحت ضغط التناقضات الاجتماعية: المزارع كالاس (وابنته نانا كالاس) في مسرحية «رؤوس دائرية و رؤوس مدببة».

في هذه الرواية السوداء[1] (GREUEL MARCHEN) التي يمكن أن تسمى، كما هو الحال في مسرحية الصعود الصامد لأرتورو أوى Ui: رمزاً مسرحياً «والتي تعالج أيضاً الاستيلاء على السلطة من قبل هتلر (مع فرق في الأهمية، وهو أنه إذا كانت مسرحية (Ui) قد كتبت عام ١٩٤١، فإن مسرحية رؤوس مدورة و رؤوس مدببة، التي بدأ بريشت بكتابتها دون شك قبل رحيله إلى المنفى، قد انتهت منذ عام ١٩٣٤ - ومن هنا عدم المطالبة

(١) إن مصدر مسرحية رؤوس مدورة و رؤوس مدببة هو اقتباس من قبل بريشت من مسرحية شكسبير «قياس مقابل قياس».

التاريخية للعمل)، فكل شيء ينطلق من استراتيجية الدكتاتور جاهو، ايبيرين مبدلاً بشكل مؤقت «**الرؤوس المدوّرة ضدّ الرؤوس المدبّبة**» بنضال الفقراء ضد الأغنياء. كالاس مزارع لا يتمكن من دفع أجرة مزرعته، ونانا كالاس التي كانت مجبرة بسبب البؤس على أن تتحول إلى عاهرة، هما رؤوس مدورة؛ أما مالكهما، الثري ايمانوكيل دي جوزنان فهو رأس مدبب. وعندما حرمت الرؤوس من حقوقها المدنية، بناء على أمر الدكتاتور، فإن عاذلة كالاس التي صدقت تصديقاً حرفياًوعود ايبيرين كان بإمكانها أن تنتصر على جوزمان وتحرر نفسها. ولكن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي لم تتغير مع ذلك تسوق عائلة كالاس إلى التنكر وإلى التحول إلى أفراد آخرين: فها هو كالاس مجبر على أن يحل محل جوزمان معرضاً نفسه للشنق بدلاً عنه، في حين أن نانا كلاس تحل محل ايزابيل جوزمان شقيقة ايمانوئيل متخفية بلباس راهبة. كان عليهم أن يبدلوا رؤوسهم المدورة، التي كانوا يرجون منها الكثير بجماجم مروسة: وهكذا فإن كل شيء، ينتظم «وليس الرأس المدبب هو الذي يكفر عن الرأس المدور والفقير عن الغني والعاهرة عن الراهبة». إن دهاء ايبرين لم يكن سوى حيلة: أسلوب يستر التناقضات الحقيقية للمجتمع بواسطة التناقضات الخيالية. لقد سقط أفراد عائلة كالاس بحبائل ايبرين وأصبحوا ضحاياها. إن النظام يستتب على أكتافهم. إن تناقضات المجتمع الرأسمالي تنقلب ضدهم - كما هو سائد. وقد بلغت إلى حد إرغامهم على التحول إلى أفراد آخرين.

على الأقل، إن هذا التحول يبقى خارجياً بالنسبة لهم: إنه تنكر وضياع للشخصية وتحول للأفعال التي تصدرعنها دون قصد منها وتنقلب ضدها.

سنجد مثالاً آخر مشابهاً في مسرحية «شويك» (SCHWEYK) في الحرب الثانية «التي تعتبر ملحقاً تصوره بريشت في عام ١٩٤٢ - ١٩٤٣

ملحقاً لمسرحية مغامرات الجندي شويك الكاتب جاروسلاف هاسيك (JAROSAY HASEK) هذه المرة، يلتقي شويك؛ ، الذي ضلّ في الثلج أمام ستالينغراد، يلتقي بهتلر. وهذا ما يدعوه هتلر «الكوارث الطبيعية المسؤولة عن انهيار الرايخ الثالث». وكان شويك يتمتع دائماً بصفاء ذهني أو بفكر نير ليسميها «الشتاء والبولشفيك». ، ولكن ستالينغراد لم تكن المكان الذي حلم به وهو المسؤول عن ضياعه الشخصي. لقد أراد أن يلعب اللعبة بدقة متناهية في براغ التي يحتلها الألمان. فاستسلم استسلاماً تاماً للتناقضات التي تكمن في موقف كهذا.

أكثر مرونة وأكثر غموضاً من شخصية شويك هاسك، كان شويك بريشت الذي جعل من نفسه أحمق (تمثل الحق) ليستفيد ما أمكنه من المواقف التي وجد فيها، يُعرِّضُ حياته للضياع، بعد أن جنى من لعبة كهذه ما يسد جوعه: ربما سيسقط في ثلوج روسيا عند انهيار النظام النازي. لقد كان شويك دائماً معارضاً، ولكنه معارض غير نشيط، لقد دخل في صلب «النظام» وأصبح سجيناً له؛ أمام ستالينغراد، يرتدي الزي الموحّد الألماني. إن رفضه الذاتي للنازية قد تحوّل إلى قبول موضوعي- على حساب شويك نفسه، الذي تنكر إلى عكس ذاته، ولم يبق في النهاية ما يخص شخصيته سوى صفاء ذهنه وسذاجته.

•تناقض جوهري:

ولكن الشخصية البريشتية التي تثقل عليها التناقضات الأشد، هي دون شك أنا فيرلينج (Anna Fierling). إن اسمها نفسه الأم كوراج (الشجاعة) يشهد على ذلك: «نسميها كوراج لأنها خافت أن تفقد ما تملك، ولأنها اجتازت نار مدافع ريجا RIGA، وهي تحمل خمسين رغيفاً في عربتها.»

إن الأم كوراج هي واحدة من الشعب، حسها بالواقع حسٌ فطري وفهمها له فهم مادي: فالبطولة لا تفرض عليها -وهي تجيب العريف الذي يذكّر بوالد ابنها ايليف Eilif، تجيبه «لقد مات شجاعاً، أنت قلت ذلك بنفسك» لقد مات، وهذا كل شيء «- مع ذلك ربطت مصيرها بالحرب: إنها تعيش منها ومن الجنود. لقد أعلنت عبثاً: «نحن أناس مسالمون» إنها تحتاج إلى الحرب، يعني إلى البطولة، تحتاج إلى هذه القيم التي ترفضها جملة. يقول لها العريف الذي يستدعى للتجنيد في المشهد الأول: «الحرب هي باب رزق لك» وها هو يوضح: «تودّين كثيراً الاستفادة من الحرب، دون أن تدفعي لها ثمناً، ها! (. . .) إنْ تستفيدي من الحرب، فيجب أن تدفعي الأجر. «وإذا كانت السيدة كوراج ترفض قبول الحرب والاعتراف بها ودفع مستلزماتها، فهي ترفض أيضاً ألا تستفيد. إنها تريد أن تلعب على الحبلين: إنها تريد أن تكون في الوقت نفسه أماً وقيّمة على مطعم الجند؛ تريد الاحتفاظ بكل شيء لها: أولادها وأعمالها. إن واحداً مثل مولر (MAULER) كان من الممكن أن ينجح في ذلك.

وليس السيدة كوراج، التي لا قوة لها ولا مال. وكما يقول لها المعتمد: لكي تأكل مع الشيطان يجب أن تكون لك ملعقة كبيرة.

فالأم كوراج تعي أحياناً هذا التناقض الجوهري. فعندما تذهب إلى القائد تشكو له الجند الذين سرقوها وتجد نفسها وجهاً لوجه مع الجندي الشاب الذي حضر للمطالبة بمكافأته التي وعد بها إثر انتشاله مطيّة القائد، تدرك ادراكاً غامضاً أن عليها إماً أن تثور وتتمرد وإماً أن تقبل؛ فتقبل قائلة: «هكذا هو الأمر: إنْ أحتجّ، فقد أجازف بإيذاء تجارتي» وتنشد نشيد الاستسلام من جديد بتبصرّ: «لقد جرحوا «أي الجنود» ابنتي من وجهها، إنها بالنسبة لي اللحظة التاريخية. لقد شوهوها نصف تشويه، بحيث إنها لن تجد زوجاً لها، وهي التي تهيم بالأطفال. من ناحية ثانية، إن ظلت صامتة فذلك ذنب الحرب: عندما كانت صغيرة جداً، حشا أحد الجنود فمها بروث

الحيوانات. لن أرى بعد الآن شيئاً من حلوى السويسري الصغير، أمّا بالنسبة لابني ايليف، فإن الله وحده يعرف أين هو. «حينئذ تستخلص النتيجة المنطقية، بصرخة واحدة: «ملعونة هي الحرب!» إن لحظة الوعي هذه ليست سوى ومضة برق. بعد صرخة الأم كوراج هذه (التي تختم بها اللّوحة السادسة) يلحق بريشت بعنف إعلاناً يرفض هذا الصراخ (وهذه هي بداية اللوحة السابعة المختصرة جداً المسماة: «الأم كوراج في أجمل لحظة من لحظات مهنتها التجارية): «إنكم لن تحملوني على كره الحرب. يقال إنها تودي بالضعفاء، ولكن السلام يفعل أيضاً كذلك. على كل حال، إن الحرب تطعم عالمها بشكل أفضل. «في الواقع إن الأم كوراج لم تدرك شيئاً: تعتقد أنها تستطيع دون أن ينالها العقاب، أن تكون في الوقت نفسه أمّاً (أمّاً لايليف) للسويسري الصغير إنها ستفقده وهي تساوم على فديتها لبضع لحظات - وأمّاً لكاترين التي ستموت أيضاً بسبب غلطتها) وتكون أيضاً كوراج (يعني المرأة التي تخشى أن تفقد مالها «والتي تريد، مهما كلّفها ذلك، أن تحتفظ به وأن تزيده). إنها مشاريع مجنونة حيث يضيع في الوقت نفسه أبناؤها وأموالها وبصيرتها: في نهاية العمل، لم تعد الأم كوراج سوى كوراج (كوراج مفلسة، عجوزاً رازخة تحت ثقل السنين والحرب التي لا تنتهي على الرغم من أنها ما زالت تعتقد أنها أم [1].

إن شخصية الأم كوراج بكليتها تنخرط في هذا المزيج المستحيل من العقل والغباء، من الطيبة الحيوانية إلى حد ما (تجاه أبنائها) والضراوة التجارية، ومن الشعور واللا شعور (فهي تعلم أن الحرب لا تملك شيئاً من النضارة والفرح اللّذين تتغنى بهما كتب التاريخ: إنها تعرفها بحقيقتها التي لا ترحم) باللاشعور أيضاً. وكما كتب بريشت: «إنها تقرّ بطابع الحرب

١- عندما تترك نهائياً خشبة المسرح، خلف الجيش، تأمل حينئذ أن تجد ثانية ابنها ايليف وهي تجهل موته - وهو أمر يدركه المشاهد.

التجاري. وهذا تماماً ما يجتذبها. حتى النهاية، ستؤمن بالحرب. إنه لا يخطر ببالها أنّه على المرء أن يملك مقصاً كبيراً ليقتطع منها حصته.

واو العطف المستحيلة «و»:

إن التناقضات التي ظلت خارجة عن الشخصيات، كما في حالة عائلة «كالاس في مسرحية رؤوس مدورة و رؤوس مدببة» على سبيل المثال قد دمجت بينها واو العطف. والشخصية هي نتاج هذا الاندماج: وهو نتاج متأرجح، محكوم عليه بالدمار.

إن الأم كوراج هي بكليتها في هذه الواو المستحيلة التي تجمع بين الأم «و» كوراج.

إن الصعوبة في هذا الدور على المسرح تكمن تماماً في هذا الحرف «و» بالنسبة للممثّلة، فإنّ المحاولة كبيرة في الواقع في أن تجعل من الأم كوراج بطلة متناقضة تكون مرّة أمّاً، وطوراً امرأة أعمال، ولكن قوة روحها في النهاية قد تعيد بناء الوحدة في شخصيتها. وهكذا فإن العمل يدور حول الإشادة بالأم كوراج، وتعظيم قوة فيها تكاد تكون حيوانية، هي قوة الطبيعة الانسانية نفسها (وهي التي نسبها بريشت سابقاً إلى بعل): قد يكون الخطأ صارخاً. وبالمقابل، فإنه من المستحيل أن نعطي الأم كوراج مفهوماً واحداً: مفهوم الأم أو مفهوم الشجاعة، أو نعطي لأحدهما الأفضلية على الآخر. في العمل المسرحي THEATERA RBEIT يعلّق بريشت تعليقاً سيئاً على أحد مشاهد المسرحية هكذا:

«هذه الصورة (صورة الأم كوراج وهي تأخذ كاترين بين ذراعيها) تبرهن على مفهوم خاطئ على الرغم من قدرتها على التأثير. إنها تظهر الأم الحيوان، صورة اللّبوة الاسطورية نيوبي. إن موقفها وتعبيرها لا يترجمان سوى الرعب أمام الموت. يظهر فيها وكأنه أمر خام، بيولوجي صرف. في العمل الأدبي، الموت أمر اجتماعي: إنه من صنع البشر. والبطلة ليست بريئة من موت ابنتها.»

إن التفسير الوحيد الذي يبرر بوضوح الأم كوراج يعتمد اذن، كما فعلت هيلينا فايجل في فرقة برلين، على اللّعب على هذه الـ «و» وهي تظهر التأرجح المستمر لهذه الشخصية بين موقفيهما الأساسيين، وجدّها الضائع في التوفيق بينهما، والفشل المتنامي لهذا الجهد. وهذا ما يفرض لعبة متقطعة (في الأعمال والحركات) ومتصلة (في التفكير في هذه الأعمال والحركات) متفككة ومتحدة.

يجب على شخصية الأم كوراج أن تكشف ليس فقط عن عماها الخاص (وفق تعبير رولان بارث): إن بريشت «يعرض علينا عمى (١)»، ولكن أيضاً عدم امكانيتها على تخطي تناقضاتها، وعدم قدرتها على أن تصبح فعلاً شخصية متماسكة وكاملة في «العالم كما هو سائر».

ومثل مولر وبونتيلا، إن وحدتها تكمن في انقسامها؛ ولكن على عكسها (كما يقول بريشت: «إن لديها مقصين كبيرين لاقتطاع حصتيهما)»، فإن الأم كوراج لا تستفيد من هذا الانقسام. إنها تضيّع فيه كل ما تملك، شيئاً فشيئاً، ، وكل شخصيتها: في النهاية عندما تأخذ بالسير و «تعود إلى أعمالها»، وهي تأمل دون طائل بأن تجد ابنها ايليف Eilif، فإنها تصغر بالمعنى الحرفي للكلمة: دون أن تدرك الذي يحدث، فها هي تصبح دمية عمياء متأرجحة هنا وهناك بفعل الحرب. إن انفصام الشخصية قد أدّى إلى شيء من البتر.

أنا والآخر: هذا الانفصام قد يؤدي أيضاً إلى انفجار الشخصية، وهذه هي حالة شين – تي في مسرحية النفس الطيبة عند سي – تشوان.

إننا نعرف الاسطورة التي تعتمد عليها هذه النفس الطيبة، التي يعرفها بريشت وكأنها «مثل مسرحي» والواجب الذي ألقته الآلهة على عاتق شين – تين، خليله سي – تشوان: في أن تكون طيبة، وأن تستمر في الطيبة داخل عالم لم يلتق فيه الآلهة، في أي مكان «أناساً نجحوا في أن يعيشوا حياة

جديرة بالانسان»، وأن يثبتوا أن الطيبة ممكنة فيه. وقد احتجت شين - تي عبثاً، وأبدت مخاوفها: «ولكني لست واثقة من نفسي، أيتها الآلهة الفائقة. كيف أفعل لأكون صالحة عندما تكون الحياة بهذا الغلاء؟» إن الآلهة لم ترد أن تسمع شيئاً: إنها تسخر من المسائل الاقتصادية.

وعندما تمركزت شين -تي ذات مرة في دكان التبغ التي استطاعت شراءها بالألف دولار التي تركتها لها الآلهه، تبدأ محنتها. وما إن اشتهرت بالثراء، حتى غزا مخزنها الفقراء الذين استقبلتهم فيه فعرضوه للنهب:

«زورق الانقاذ الصغير

سيغوص في الأعماق

وكثير من الغارقين الجشعين

يتعلقون بجوانبه.»

إزاء متطلبات الفقراء والأغنياء على السواء، فإن شين - تي لا تجد علاجاً إلا في اقتراح صدر عن هولاء الفقراء أنفسهم: وهو أن تبتدع شخصية أخرى، هي ابن عمها شوى - تا، وهو رجل لا يهمه أن يكون طيباً، ولكن فقط رجل أعمال، يفرض الاحترام على الأغنياء، والخوف على الفقراء، رجل يمكنه أن يقول: «إني مستعد، كي أحرس لها حانوتها، أن أفعل أقصى ما يسمح به القانون.»

تواجه شين - تي حينئذ خطراً آخراً: هو الحب. فذات مساء، داخل حديقة عامة، «تتعرف على رجل شديد الذكاء والجرأة»: هو يانغ -سون، الطيار بدون طائرة، ومراسل البريد دون رسائل «قطرة من مطر، ومشهد حب محتشم يكاد يكون صامتاً (وهو أول مشهد حب في مؤلفات بريشت حيث لم يعرض الحب حتى الآن إلا على شكل سخرية، أو تدمير، كما لو كان صورة للمستحيل)، وها هي شين- تي عاشقة. ستحاول يائسة أن تكون، في الوقت نفسه «الروح الطيبة»، أي «ملاكاً للضواحي» كما صارت تسمى تاجرة وامرأة معاً.

تعتقد أحياناً أنها تنجح في ذلك، في الصباح مثلاً، عندما تعود من عند يانغ- سون وتقتبس كلمات الشعراء نفسها، بغية مَدْح جمال سي- تشوان، «في الساعة التي تصحو فيها من نومها» وعندما «تحاكي صانعاً حرفياً عجوزاً يملأ رئتيه بالهواء المنعش»، تتأكد آنئذ من وجود عالم متوافق: «يقال إنّ العاشقين يسيرون فوق الغيوم، ولكن ليس هناك ما هو أجمل من السير على الأرض، على الأسفلت «لكنها تعود وتسقط سريعاً في خضم تناقضاتها التي يضخّمها الحب الذي تكنه ليانغ -سون:

«شين، لقد كبرت في الساقية، وأنا كذلك. هل مسّنا الجنون؟ كلا. هل تنقصنا الفظاظة الضرورية؟ كلا. فأنا مستعد أن أمسكك من الحلق وأهزك حتى تلفظ قطعة الجبن التي سرقتها مني؛ وأنت تعرف ذلك جيداً. يمكننا أن نتسلق الجدار الأملس. وها إن المصيبة تقع على واحد منا: إنه يحب. هذا يكفي لضياعه. يكفي من الضعف أقله وينتهي الأمر! كيف يمكننا التحرر من كل أنواع الضعف، بادئين بأشدها ضرراً، الحب؟ الحب مستحيل استحالة كاملة! إنه يكلف ثمناً باهظاً! مع ذلك، قل لي، هل يمكن للمرء أن يعيش دائماً في حالة تحفزّ؟ ما عسى هذا العالم أن يكون؟ تنازع شين - تيه «الروح الطيبة» وشوى - تا. من ناحية، هناك تجربة الطيبة التي لا تقاوم- طيبة ليست بفضيلة: طيبة قوية، هذه الطيبة الفعالة التي تقوم على «إنشاد أغنية أو تركيب آلة، أو زراعة أرز».

«أريد أن أذهب مع من أحب

لا أريد أن أحسب ما أعطيه رهناً

لا أريد أن أسأل إن كان هذا تعقلاً

لا أريد أن أعرف ما إذا كان يحبني

أريد أن أذهب مع من أحب

فلا تدع أحداً يهلك حتى نفسك.

أن تغمر كل امرئ بالسعادة وكذلك نفسك،

هذه هي الطيبة!»

من الناحية الأخرى، هناك العالم، واحتياجاته، ومتطلبات الأغنياء وأيضاً متطلبات الفقراء: ووحده شوى - تا قادر على تلبية هذه المتطلبات، لأنه انسان يتوافق مع هذا العالم.

من بعيد تشرح الآلهة معركة شن - تيه الفريدة بوجهها الاجتماعي المزدوج - إنها تفسرها تفسيراً سيئاً، لأنها لا تفهمها؛ إنها تتمنى أمنيات ورعة من أجل انتصار الطيبة، إنها تنطق بالكلمات الجميلة التي تتميّز بها الأخلاق التقليدية: «النفوس الفاضلة تقيّم عند اشتداد المصائب. الألم يظهر. إننا على يقين من أنّ أنفسنا الطيّبة ستجد طريقها في وادي الدموع هذا. كلما كان الحمل ثقيلاً، كانت القوة أكبر...»

القرار:

ولكن البحث لا يدور حول شن -تيه فحسب: «كائن صغير يتشكل في جسدي نحن ما زلنا لا نرى شيئاً. ولكنه هنا. العالم ينتظره خفية وها أن الخبر ينتشر في المدن: انسان قادم ويحتاج إلى من يعتمد عليه «أمام مشهد الطفل الذي يبحث عن طعامه في سلات المهملات، تتخذ قرارها: للمرة الأخيرة ستتحول إلى شوى - تا ولكنها تستغرق في ذلك الوقت الكافي لكي تؤمن حياة المخلوق المقبل. وشن - تيه تتخلى عن تجربة الطيبة وتتنازل عن ذاتها

«يابني، أيها الطيار، إلى أي عالم

أنت آت؟ إنهم يريدون رؤيتك

أنت أيضاً، تنبش في سلات المهملات،

انظروا هذا الوجه الرمادي الصغير! (تشير إلى الطفل)

كيف تعاملون أمثالكم؟ أليس عندكم

أية شفقة تجاه ثمرة أحشائكم؟

لا رحمة

تجاه بعضكم، أيها البؤساء؟أنا، على الأقل،

سأدافع عن ابني، حتى لو اضطررت

إلى أن أتحول نمراً. أجل إنّ هذا المشهد

قد فتح عيني، سأنفصل من الآن فصاعداً

عن العالم كله، ولن أكف عن ذلك

حتى أنقذ، على الأقل، ابني

إن ما تعلمته في الساقية، مدرستي

باللّطمات والحيل،

ستخدمك اليوم، يا بني. لأجلك

سأكون طيبة، ومع الآخرين جميعاً

سأكون نمرة وحيواناً متوحشاً، إذا لزم الأمر

وذلك يلزم.

وحيث فشلت شين- تيه، ينجح شوى -تا. إنه يصبح ملك تبغ سي-تشوان. إنه يحول الفقراء إلى مستغَلين، ويحول يانغ يسون إلى عامل، ثم إلى مستخدم حقيقي: «بيد خفيفة ولكن عاقلة وحازمة، عرف كيف يستمد من سون كل الخير الذي يمكن الحصول عليه! دون أن يبهره بالوعود الأخاذة، كما جرى مع ابنة عمه التي أغدق عليها الثناء. كلا، فقد ربطه بكل بساطة بعمل شريف. خلال ثلاثة أشهر، أصبح سون رجلاً آخر،

صدّقوا ذلك. قال القدامى: العقل الشريف يشبه جرساً، إن تضربه يقرع، وإن لم تضربه يصمت.

استحالة وجود!

إن هذه الخدعة، مع ذلك لا يمكن للمرء أن يعيشها. فخلال محاكمة كان فيها الآلهة يأخذون دور القضاة، توجب على شوى-تا الذي اتّهم بأنه قتل شن -تيه أن يعترف:

«شوي - تا وشن -يته، هما أنا

إن إرادتكم القديمة:

أن أكون طيبة وأن أستمر في الحياة،

قد مزقني كالبرق إلى نصفين

لا أدري كيف حصل ذلك: لا يمكنني في وقت واحد

أن أكون طيبة تجاه الآخرين، ونفسي في آن واحد، ذلك أمرٌ عسيرٌ

آه يالقساوة عالمكم! بؤس شديد، ويأس عظيم!

إن تمدّ يدك إلى بائس

أنتزعها منك! وان تساعد رجلاً هالكاً

فإنك تخسر نفسك!

من يستطيع، أن يرفض لفترة

طويلة فعل الشر عندما يرى الجائعين يموتون

من أين أستمد ما هم بحاجة إليه؟ من نفسي؟

ما كان ذلك باستطاعتي دون أن أهلك! كان عبء النوايا الحسنة يسحقني فوق الأرض.

ولكن كان يكفي أن أكون ظالمة
لأفرض شريعتي وأكل حتى أشبع .
لا شك أن في عالمكم شيئاً غير طبيعي .
(. . .) ومع ذلك
كنت أودُّ أن أكون ملاكاً للضواحي . فالعطاء
يغمرني فرحاً . ورؤية وجه سعيد
يملأني غبطة .
أحكموا علي : لقد ارتكبت الجرائم
لأساعد جيراني
لأعشق حبي
ولأنقذ ولدي الصغير من البؤس .
ياالهي ، أنا ونفسي المسكينة
حيال مقاصدك العظيمة ، كنت صغيراً جداً» .

لقد بات جلياً أنه من المتعذر أن أكون طيبة في هذا العالم ، كما يتعذر أن أكون شن - تيه . ومع ذلك يرفض الآلهة هذه الاستحالة . وهم يتوجهون «إلى الأعلى» كي لا يضطروا إلى إدانة شن - تيه ولا العالم ، تاركين لشن- تيه بعض الكلمات اللطيفة :

«الوداع ، حظاً سعيداً (. . .) لتحل البركة ، ثلاث مرات ، على روح سي- تشوان الطيبة العزيزة علينا» ، والسماح لشن - تيه بأن تتحول إلى شوى - تاه «مرة واحدة في الاسبوع- لا ، مرة واحدة في الشهر ، هذا يكفي . » ؟ إن انقسام الانسان وتمزقه في أعماقه ، أي في نفسه ، وفي كيانه ،

هو الثمن الذي يتوجّب عليه دفعه كي يعيش في هذا العالم. ليس من وجود يمكن أن يكون مستقلاً ويتطور وفق قانونه الخاص فحسب، فالعالم يسيطر دائماً على الانسان ويخضعه ويغيره على هواه، ولكن كل وجود في هذا العالم مهدد بمثل هذا الانقسام والتمزق. إذا أراد الانسان أن يكون صالحاً، أي أن يغدو هو نفسه تماماً، وإذا أراد أن يغمر نفسه وكل أحد بالسعادة، فهو خاضع بفعل هذه اللعبة المرهقة بين شن - تيه وشوى - تا إلى جمود دائم.

نداء:

يلتفت بريشت إلينا، أي إلى الجمهور. لقد أظهر لنا مهزلة النظام؛ لم يكشف لنا عن بؤس الفقراء فحسب، وإنما ما كان يدعوه في مسرحية «قديسة المسالخ جان» «شرهم» ليس آلام المضطهدين فحسب، وإنما ذنبهم، واشتراكهم الموضوعي في النظام، الذين هم ضحاياه، وأظهر لنا عجزهم عن الانفلات من قبضته وتورطهم وضلالهم المتدرجين لأنهم «لا يتعلمون من المصيبة أكثر مما يتعلمه الخنزير في المخبر عن علم الأحياء (بخصوص الأم كوراج)؛ لقد أرانا الانسان المنقسم على نفسه، الذي يرغم على انكار نفسه، الذي لا يملك ذاته، الانسان المسلوب الارادة. علينا نحن الآن أن نستخلص النتيجة، كما يقول أحد الممثلين في نهاية مسرحية روح سي - تشوان الطيبة، وهو يقدم «اعتذاره على شكل قصيدة ختامية»:

«أيها الجمهور العزيز، لا تغضب،

هذا الحل لا قيمة له، أعرف ذلك.

كنا نحلم بأسطورة ذهبية

وها هي تأخذ وجهة مريرة

ونحن حائرون، أمام الستار المسدل،

نسمع انبعاث جميع الأسئلة .
بالنسبة لنا ، إن مصيرنا بين أيديكم
وليس لنا هم أخر سوى إرضائكم
وتسليتكم . ياللحسرة ، لم الصمت ،
إن برودتكم قد تعني فشلنا
هل هو الخوف الذي يشلكم؟
هذا بيّن . أين الحل؟
إننا لم نجده ، حتى بثمن ذهبي .
هل نحتاج إلى أناس آخرين؟ أو إلى عالم آخر؟
أو إلى آلهة أخرى؟ أو أننا لا نحتاج إلى أحد ؟
لقد أصابتنا الطعنة في أعماق قلوبنا!
ولكي نضع حداً لهذا الضيق
ابحثوا بأنفسكم عن وسيلة
لتساعدوا روحاً صالحة على إيجاد
المخرج السعيد الذي تتوق إليه
أيها الجمهور العزيز ، اذهب ، وابحث عن الحل ،
لا بد من إيجاد حل ملائم .
لا بد من ذلك ، لابد من ذلك .

يبلغ مسرح بريشت - النقدي أوجه هنا، في هذا النداء الوجداني المتألم، للجمهور. يتورط العالم في الحرب العالمية الثانية. وينتشر وباء النازية في أوروبا كلها أو تقريباً كلها. يجب أن نجد خاتمة وحلاً لهذه المأساة. يجب أن نبتكر هذا الحل: حل يكون على نقيض الحل عند شن - تيه. ليس من الواجب تغيير الانسان، ولا أنفسنا وإنما تغيير العالم: يجب أن نخلق عالماً يمكن فيه للمرء أن يكون هو نفسه، ويكون كذلك بكليته، مع الآخرين وليس ضدهم.

* * *



الفن بصفته نقداً

عندما يعرض علينا بريشت صورة إنسان محكوم، متغير، ضائع ومنفصم بفعل العالم فإنه لا يتوجه بذلك إلى قدرتنا على الرضوخ وإنما إلى حريتنا: إن العمى عند الأم كوراج هو نداء إلى بصيرتنا، وإن مأساة شن - تيه هي نداء إلى أن نرفض كل مأساة وأن نحرّض إرادتنا الفاعلة.

وسيلة لاتخاذ قرارنا:

إذا كان بريشت يغرقنا في العالم الرأسمالي وفي تناقضاته إلى حدّ الشعور بالضيق فهو بذلك يدعونا إلى التحرر منه. لم يعد بريشت يدّعي، كما فعل في زمن المسرحيات التعليمية. إنما هو يعدّنا للعمل ويدرّبنا على التأثير في العالم، إنه لا يصف لنا حتى الآن عالماً متغيّراً بفعل العمل الانساني: إنّ مسرحه مسرح أخلاقي [1] صرف، إنه لحظة الاختيار ووسيلة لاتخاذ قرارنا. وهو لحظة الوعي المحسوس لوضعنا في هذا العالم، ووسيلة لاكتشاف ضياعنا (نحن جميعاً بشكل من الأشكال الأم كوراج وشين - تيه)

---

(١) لنشر هنا إلى الفرق الجوهري بين هذه الأعمال التي تمت في المنفى وبين الأعمال التعليمية. ففي حين أن بريشت كان في المسرحيات التعليمية يصنع من موقف له طابع أخلاقي انموذجياً لكل عمل سياسي، ويميل أيضاً إلى تقليص هذا إلى ذاك (أنظر الصفحة)، فإنه الآن يفرّق بين الوعي الضميري الأخلاقي وبين العمل: وتظهر شخصيات مسرحية وكأنها الضحايا غير البريئة إن لم تكن المذنبة، لمجتمع تاريخي معين، هو المجتمع الرأسمالي. وهذا المجتمع المسؤول عن ضياعنا، كما أنه: على المشاهد أن يقرّ بمسؤوليته عن ذلك الضياع، هو المجتمع الذي يدعونا بريشت إلى نبذه. في هذه المرة لا مزج بين علم الأخلاق والسياسة، إن الوعي الأخلاقي الذي يجب أن يشكل فيه المشهد مكاناً ومناسبة يستدعي موقفاً سياسياً، دون أن يشتمل عليه، المسرح الأخلاقي البريشتي يتفتح على تطبيق عملي ثوري دون أن يستبق أحداثه.

وحريتنا معاً. وكما كتب، بعد أن تحقق من عدم «رغبته في أن يدفع بالأم كوراج إلى الادراك»، أن «ما يهم الكاتب هو أن يتمكن المشاهد نفسه من فهمه» - وأن يفهم الشخصية، وعلى الأخص وضع هذه الشخصية في العالم: هذا الوضع هو الذي يصنع صفات هذه الشخصية ويدفعها إلى الهلاك بينما تعتقد أنها ضابطة له.

إن مطلبي بريشت المتعارضين، وهو في المنفى، يتفقان على النحو التالي: إنه يبني عالماً متماسكاً بقوة، حيث تُرَدُّ أسباب الأشياء إلى البشر والبشر إلى الأشياء، عالم مختلف تتجاوب فيه التناقضات الموضوعية والضياع الذاتي - عالم هو تحويل العالم «النظام» (أي العالم البرجوازي، ألمانيا المكتنفة بالرعب النازي كما يراها بريشت من الخارج)، ومع ذلك فإنه لا يسدل ستار هذا العالم على المشاهد أو على القارئ: إن هذا الأخير ليس سجيناً فيه ولا يعاني منه كالحقيقة المطلقة أو كغياب كل حقيقة كما في قاعة مغلقة. ففي التماسك والتعتيم في عالم كهذا الذي تتنافس فيه كل العناصر على شلّ الإنسان، وعلى حرمانه من حريته وكيانه، يُدخل بريشت شروخاً وفجوات بيضاء تكون بالنسبة للمشاهد أو للقارئ وكأنها مناسبات للخلاص، واستعادة للذات والقدرة على الحكم واستخلاص الدرس بنفسه.

مسافة ضرورية : يعتمد الاسلوب الملحمي البريشتي على هذه الحركة المزدوجة من الضياع والتحرر، من الاهمال والاختيار، من القبول والرفض. وما يسميه بريشت: أثر المسافة أو البعد [1] ليس مجرد اسلوب من أساليب الاخراج أو مبدأ لا يدرك له شكل جديد ولكنه الشرط نفسه لهذه الحركة المزدوجة، ولهذه الحركة من النقد الأساسي لفنّه.

(١) - في نص عن الممثل، يعرف بريشت «هذه التقنية الجديدة التي تولّد أثراً للبعد على هذا النحو: «على الكوميدي أن يلعب أدوار الأحداث في المسرحية على أنها أحداث تاريخية. فالحدث التاريخي هو حدث مرتبط بفترة زمنية معينة. إن هذا الحدث لم يقمع سوى مرة «يتبع»

وإننا لنجد هذا البعد على جميع الصعد في مسرح بريشت: بُعد بين التفاصيل الواقعية والتاريخ المرسوم، بين المشاهد نفسها لكل عمل أدبي، هذه المشاهد المتميزة بوضوح فيما بينها، بين الديكور والممثل، بين المشهد والمشاهد بحيث إن هذا الأخير يميز الطابع العابر، الآني «لطبيعة ما يعرض عليه، ويقرّ بهذه» الطبيعة وكأنها حالة تاريخية معينة، للعالم والناس. . . وتساهم كل تقنيات العرض في المسرح البريشتي في خلق هذا البعد. ومن المستحيل أن نعدّدها كلها هنا. ولنذكر مع ذلك على سبيل المثال: استخدام اللافتات المعدّة للاعلان عن العمل (لكي لا يفاجأ المشاهد به)، والمعدّة أيضاً لتحديد المكان واللحظة التاريخية، إضاءة المنصة بمصادر اضاءة مرئية، تصميم الديكور قصد التوضيح لا الايحاء، غنى الأشياء وكثرتها مما «يبلور» علاقة الانسان بالعالم، وهي تعتمد على تنوّع موادها أكثر من اعتمادها على تنوع أشكالها، وتقسيم النص نفسه إلى مناهج كثيرة: منهج الحديث المبتذل، ومنهج الخطابة، ومنهج الأغاني - وهي مناهج على الممثل أن يبرز الفرق فيما بينها، لأن الخطأ (الشائع جداً بين الكوميديين الذين يمثلون في

واحدة ولا يستمر إلا فترة من الزمن. في هذا الحدث، لا يكون سلوك الأفراد سلوكاً انسانياً صرفاً، ثابتاً، إنه متميز في أكثر من نقطة، وهذا السلوك يظهر في أشكال قد تجاوزها مسار التاريخ أو يكاد، وهو يخضع للنقد من قبل العصور التالية كافة. فالتطور المستمر للإنسانية يجعل سلوك أسلافنا غريباً في أعيننا. هذه المسافة التي يقيمها التاريخي أمام أحداث الماضي وسلوكه، ينبغي على الكوميدي أن يضعها بينه وبين أحداث الحاضر وسلوكيته: عليه أن يبعد عنا الأحداث والأشخاص. لقد تعودنا على أحداث حياتنا اليومية وكذلك على الأشخاص المحيطين بنا مباشرة: إنهم يبدون لنا وكأنهم طبيعيون. فإذا أُبعدوا صاروا غرباء. لقد وضع العلم بشكل دقيق تقنيته المنهجية للشك في كل ما هو اعتيادي وكل ما هو بديهي، وكل ما لم يتطرق إليه الشك. من المستغرب ألا يتبنى الفن موقفاً مثمراً كهذا. إنه تطور القوة المنتجة للإنسان الذي ولّد هذه التقنية في المجال العلمي، ولهذا السبب نفسه كان ظهورها في الفن. (تقنية العرض الجديدة)، كتابات عن المسرح دار الارش للنشر، باريس ١٩٦٣، ص ١٥٢- ١٥٣).

مسرحيات بريشت) يقوم على الانتقال اللاواعي من منهج إلى آخر نجد أساليب مماثلة من الاغتراب في قصائد بريشت. ولعدم التمكن من الشروع هنا بالقيام بدراسة اجمالية لهذه القصائد[1]، نكتفي بأن نذكر قصيدة واحدة[2] منها بحيث تكون انموذجية تعبر عن ميزات طريقة بريشت أكثر من تعبيرها عن موضوعاته (على الرغم من أن هذه الطريقة وهذا الموضوع يتداخلان كلياً بحيث لا يمكن التمييز بشكل صحيح بين الواحد والآخر):

«قيل لي إنه في نيويورك

في زواية برودوى، وفي الشارع السادس والعشرين

خلال أشهر الشتاء، يأتي رجل كل مساء

وينجح، وهو يتوسل إلى المارة،

في العثور على ملجأ لقضاء الليل

من أجل المشردين

الذين يتجمهرون حوله.

لم يتغير العالم نتيجة ذلك

ولا العلاقات بين الناس صارت أفضل

ولا استغلال الانسان لأخيه الانسان تضاءل

---

(١) المنشورات الألمانية للقصائد تتضمن / ١٠/ مجلدات. وقد ظهرت ترجمتها الكاملة عن دار الأرش للنشر.

(٢) وهي أيضاً القصيدة التي اختار معالجتها ولتر جينس في الدراسة المخصصة لبريشت: «الشعر والمذهب في ديوان محاولته: توجد هذه القصيدة في الجزء الثالث من ديوان القصائد. وقد نشرت في ترجمة افرنسية أخرى قام بها جيلبير باديا وكلود دوشيه تحت عنوان: (مأوى لمبيت الليل)، في المجلد الثالث لقصائد بريشت، دار الأرش للنشر، باريس ١٩٦٦ ص ١٥٤.

ولكن بعض الناس يحظون بمأوى

وطوال ليلة واحدة، لن تلفحهم الريح

والثلج الذي كان يستهدفهم سوف يغطّي الشارع.

ولا تدع كتابك جانباً أيها القارئ

بعض الناس يحظون بمأوى

في ليلة واحدة، لن تلفحهم الريح

والثلج الذي كان يستهدفهم سوف يغطي الشارع

ولكن العالم لم يتغير نتيجة ذلك

فلا العلاقات بين الناس صارت أفضل

ولم يتضاءل استغلال الانسان لأخيه الانسان».

هذه القصيدة مبنية على ثلاث مراحل. يتبين بريشت الأمر في البداية، ثم يضيف: إن شعره وصف للحدث الخام. ومن هذا الوصف يستمد بريشت معنى: هذا المعنى هو مسار كل شعر غنائي. فالحدث يتحول إلى معنى: وينفذ إلى الرمز. ولكن الجديد عند بريشت هو أن الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد: فهو إذ يستعيد، في الاتجاه المخالف المقطع الشعري الثاني كلمة فكلمة (يغير مكان كلمة «لكن» ليس غير)، يضع المعنى الجزئي للقصيدة في شمولية أكثر اتساعاً، إنه ينتقل من الفردي إلى الجماعي وهو يطرح مذهبه الغنائي الشخصي على بساط البحث: لا شك أن أناساً سيجدون مأوى يقضون فيه ليلتهم، ولكن هل سغيّر ذلك شيئاً من وجود أناس لا مأوى لهم، ومن استغلال الانسان للإنسان؟ وعلى القارئ - هذا القارئ الذي يتوجه إليه بريشت مباشرة بقوله: («لا تدع كتابك جانباً، أيها القارئ) - عليه أن يقرر. على القارئ أن يتجاوز القصيدة نفسها.

الواقعية الأكثر دقة والتساؤل الأخلاقي يلتقيان هنا - كما يلتقي، في معظم قصائد بريشت هذه، الحكمة والحكاية المثلية، الأشكال الأشد إرهافاً للشعر الرفيع وأشكال الشعر الشعبي (استعار بريشت كثيراً من الشعراء السابقين، ولكن سابقه الحقيقي هو هنري هين). يجمع فن بريشت بين هذه المتناقضات، في حركة جدلية مفتاحها هو القارئ (أو المشاهد).

ليس عمل هذا المنفي أنشودة مديح لذكرى الماضي ولا أغنية رجاء في مستقبل سعيد: إنه يعيد للحاضر كل كثافته وكل صلابته (سنلاحظ أن الحاضر هو الزمن الوارد في معظم هذه القصائد). مع ذلك فإن بريشت يستخدم الحاضر كوسيط وهو لا يلقي به إلينا كما هو، بل يعيده إلينا عن طريق السرد، فيروي لنا الحاضر، ومن هنا نداءاته المتكررة للقارئ، واستخدامه للأغنيات songs التي تقطع العمل المسرحي وتتوجه مباشرة إلى المشاهد. إن بريشت إذ ينشئ هكذا مسافة ما بيننا وبين الحاضر يدعونا إلى أن نقيّمه، وإلى أن نتحرر منه وأن نصنع مستقبلنا بأنفسنا. ولكون عمل بريشت هو عمل نقدي، نقد داخلي وخارجي على السواء فهو استكشاف للقديم من أجل بناء الجديد، وفق عنوان أحد قصائده التعليمية.

* * *

تاريخ ووهم

«لا شيء يجيء من لا شيء
فالجديد يصدر عن القديم
ومع ذلك فإن هذا لا يقلل
من جدته»
شعبية وواقعية

بلغ عمل بريشت الأدبي استقلاله التام. مع ذلك فهو ليس منغلقاً على نفسه: إنّ بريشت لم ينشئ، في المنفى، واحدة من تلك «المجموعات» الأدبية المنغلقة حيث يوقع المؤلف نفسه والعالم في شراكه، بتأثير لعبة الأضواء الممتدة إلى اللانهاية على مثال هرمان بروش وروبرت موزيل.

كذلك فإن هذا العمل الأدبي لا يمكنه الاكتفاء باستقلاليته الذاتية فخطته أن يقبل بالنقد؛ وبنيته منفتحة. ولن يتحول هذا العمل إلى علم بلاغة، كما أنه لن يصبح بحد ذاته غرضاً لنفسه (كما هو الاتجاه في جزء كبير من الأدب المعاصر).

إن العنف ذاته في دعوة المشاهد التي تختتم فيها مسرحية / نفس ستشوان الطيبة/ هو نتاج كآبة بريشت الانسان أمام عالم يعجز فيه كل امرئ عن أن يكون صالحاً. ولا يمكن لأحد أن يظهر على حقيقته؛ وهذا العنف يشهد أيضاً على القلق الذي يعتري مؤلفاً دراميا أمام موقف محدّد يسيطر عليه بغتة، ولكن هذا الفن (المبني على التدخل النهائي للمشاهد) قد يتعرض

إلى الجمود والضياع. إن مسرحية / النفس الطيبة/ لا تكتب مرتين كما أن مسرحية / انتظار غودو/ لا يمكن أن تتكرر.

لكن العالم أخذ يتغيّر. وقد رأى الجيش الألماني صعوباته الأولى في الاتحاد الشوفييتي؛ فعمّا قريب تكون المواجهة في ستالينغراد والهزيمة الحتمية لهتلر. ومع ذلك ما زالت الحرب قائمة على قدم وساق: المدن الألمانية تلتهب تحت غارات الحلفاء.

وأضواء الحرائق الفوسفورية المغشية تشتعل في جهات الغرب الأربع... وفي مخابر الولايات المتحدة السرية يعمل العلماء على انتاج القنبلة الذرية الأولى: تلك التي سوف تنفجر في هيروشيما حاملة مع السلام اليقين بأن البشرية قادرة على تدمير نفسها، أو بالأحرى أن بعض الناس يستطيعون تدميرها. عالم قديم ينتهي في النار والدم. وفي الأفق يرتسم عصر جديد يحمل الطمأنينة والقلق في آن واحد. الجديد والقديم ممتزجان إلى حدّ يتعذر فصلهما: لا يكفي أن نرفض القديم كي يولد الجديد. الولادة أكثر تعقيداً: ليس لها وضوح الحركات التي ينتزع بها شين -تيه قناع شوي -تا ويخلع عنه ثيابه. فهي لا تصدر عن تصميم معنوي محض ولا عن رفض شامل. إن هذا الرفض للماضي بالنار والدم، لا بدّ أن يكون استعادة لهذا الماضي الذي أدركه البشر وبدّلوه.

حينئذ يتسع عمل بريشت الأدبي. ويصبح مسرحه مكاناً لـ «تاريخ يصنع نفسه ويكون البشر فيه سادة[1] بكل معنى الكلمة ومسرحاً لاستمرارية التاريخ؛ ولا يشهد هذا المسرح على الضرورة الأخلاقية لوجود انفصام ما كما في المسرحيات السابقة، أكثر مما يشهده على التغيرات المتبادلة والمستمرة بين الانسان والعالم - وتحكي لنا القصائد عن شكوكه وعن التهديدات والآمال التي يحملها حاضر منفتح على مستقبل «ايجابي»

---

(١) كان رولان بارت يصف على هذا النحو، ليس مسرح بريشت، وإنما المأساة اليونانية في المسرح الشعبي رقم ٢ تموز - آب ١٩٥٣ : «إمكانيات المأساة القديمة».

التاريخ كما يصنع

سنكشف بداية هذا التعديل، وهذا الغنى للمسرح البريشتي في مسرحية / حياة غاليله/ . ولا شك أن بريشت قد شرع في كتابة هذه المسرحية قبل عام ١٩٤٣ : «وذلك في الدانمرك، خلال السنوات الأولى للمنفى»، في الفترة التي كان فيها «مساعدو نيلز بوهر يدرسون مسألة تفكيك الذرة» : أي في عام ١٩٣٨ . إلا أنه عمل بالمسرحية أيضاً فيما بعد، حين وضع مع شارل لوغتون نصها الأميركي («بدأ العصر الذري في هيروشيما، في خضمّ عملنا»). وكان لا يزال يعدّل فيها لتعرضها مجموعة برلين (BERLINR ENSEMBLE) لما وافته المنية في ١٤ آب ١٩٥٦ .

غلطة غاليليه :

إننا نجد بالتأكيد في مسرحية / حياة غاليليه/ الباحث المركزي لأعمال بريشت السابقة : تشويه سمعة الانسان في التاريخ، وزواله البطيء، واختناقه التدريجي . وعلى غرار / الأم كوراج «الشجاعة»/ فإن غاليليه قد صنع تعاسته بيده . حين اختار أن يغادر بادو وجمهورية فينيسيا حيث كان يعيش بائساً . ولكنه كان يملك الحرية في متابعة بحوثه (إذ على الرغم من انشغاله بضرورة كسب عيشه، لم يكن يتوفر له الوقت الكافي لتلك البحوث) ليقيم في كنف أسرة مديسيس في فلورنسا حيث يستطيع أن ينصرف إلى العلم . فإنه يرتكب خطأ شبيهاً بخطأ الأم كوراج التي تحالفت مع العظماء على الرغم من الطعن بهم وبسياستهم وبتاريخهم لأن ازدهار تجارتها منوط بحربهم . وقد اعتقد غاليليه على غرارها انه يستطيع «أن يأكل في قصعة الشيطان دون خطر، ويستغرب ذلك صديقه ساغريد وفيقول :

«أوتكون ساذجاً كطفل في كل ما يبدو لك ميسراً لعملك أنت الشديد الحذر والتحفظ في مجال عملك؟ أنت لا تصدق أرسطو وتسرع إلى تصديق الدوق الكبير حاكم فلورنسا».

ثم إنّ بريشت نسب إلى غاليليه ميزة تشبه في واقعيتها شغف الأم كوراج الشبه المادي إلى المال: غاليليه رجل متعة، يحب أن يأكل، لا يحب الرفاهية بل الراحة، يريد راحة بورجوازية من الدرجة الأولى حيث يجد الطعام الطيب. وقد عرّفه الحبر الأعظم بقوله: «إنه من الرجال الذين صادفتهم، الرجل الأكثر تمتعاً باللذات. إنه يفكر بأسلوب شهواني. وهو لا يستطيع أن يرفض خمراً عتيقة ولا فكرة جديدة». في نهاية العمل الأدبي، عندما أصبح غاليليه عجوزاً، نصف أعمى، سجين الكنيسة التي جعلت من ابنته فيرجينيا سجّانة، كان لعابه لا يزال يسيل نهماً أمام إوزة يملأ بها بطنه في ليلة «صافية» تعجز عيناه المريضتان عن مناجاتها.

عهد جديد:

لكن خطيئة غاليليه لا تماثل تماماً خطيئة / الأم كوراج/ . ربما كان مضطراً إلى مغادرة فينيسيا: ليس من أجل رفاهيته فحسب وإنما للامكانية الحقيقية لمتابعة أبحاثه. وعلى الرغم من أن غاليليه يدرك المخاطر التي يتعرض لها نتيجة ذلك، فإنه يقدّر عظمة عمله وضرورته. إنه يعلم أنه بفضل أبحاثه سيولد عصر جديد (منذ مسرحية / الأم/ ، ويعود هذا الموضوع ليظهر للمرة الأولى عند بريشت). وهو يحتفل بهذا الحدث منذ المشهد الأول.

وكان البابا والكرادلة والأمراء والعلماء والضباط والتجار وبائعات السمك، وطلاب المدارس يعتقدون أنهم يتمركزون ثابتين فوق هذه الكرة البلورية. لكننا اليوم يا أندريا سنتخلص من هذه المعتقدات. لقد انقلبت الأزمنة القديمة، وها إن عصراً جديداً يبزغ. مضت قرون، وكأن البشرية

تنتظر حدوث شيء ما. (. . .) اكتشافات تحدث كل يوم. المسنون أنفسهم يرغبون في التعرف إلى ما اكتشف حديثا. . .) هناك حيث يتوطد الايمان منذ آلاف السنين يتوطد أيضاً الشك. العالم بأسره يكرّر: أجل إن هذا مكتوب في الكتب ولكن لنكتشف الآن بأنفسنا. إن الحقائق الأكثر يقيناً تتعرض للشك: الأمر الذي لم يتطرق إليه الشك قط نرتاب فيه اليوم. وتلا ذلك تيار هواء- إذا جاز لي القول - فرفع ثياب الأمراء ورجال الدين المطرزة، وهكذا استطعنا أن نرى سيقانهم السمينة أو الهزيلة: إنها سيقان مثل سيقاننا (. . .) والأرض تدور جزلة حول الشمس وبائعات السمك، والتجار، والأمراء والكرادلة، والبابا نفسه يدورون معها. لقد فقد الكون مركزه بين ليلة وضحاها، وعند الصباح ظهرت مراكز أخرى لا تحصى، حتى أن كل واحد اليوم يمكن أن يعدّ وكأنه المركز - أو لا يُحْسَبَ شيئاً. إذ فجأة يظهر المكان. إنّ بواخرنا تسير في عرض البحر، ونجومنا تتحرك في الفضاء في فلك واسع. حتى في لعبة الشطرنج، فإن الأبراج الآن ترسم طريقها عبر جميع الخانات.»

إن غاليليه يدرك أن عليه أن يضحي بكل شيء في هذا العهد الجديد أي بكرامته الذاتية («إنّ رجلاً مثلي لا يمكنه أن يبلغ رتبة مرموقة وهو في منتصف طريق العظمة إلا زاحفاً على بطنه. وأنت تعلم أنني أزدري الناس الذين تعجز عقولهم عن أن تملأ معدتهم»)، أن يضحي بعائلته وحريته. إن سفره إلى فلورنسا هو اسلوب عمل ممهّد لمجيء هذا العصر: إن صمته لمدة ثماني سنوات بعد أن حرّمت الكنيسة مذهب كوبرنيك أيضاً، وكذلك العودة إلى تجاربه يوم علم أن البابا يحتضر وأن خليفته سيكون عالماً وهو الكردينال بربرين، في ذلك اليوم لم يعر ابنته انتباهه حين أغمي عليها لفقدانها خطيباً بسبب سوء تصرفها. وفي اليوم الذي رجع فيه عن كلامه في ٢٢ تموز ١٩٣٣، لم يكترث بأندريا تلميذه الذي كان ينتظر منه قدوة أخلاقية عالية: وهذا النقض في كلامه سيتيح له الاستمرار في العمل، وأن يحرر دراسته «الخطب» DISCORSI وأن ينسخ عنها في الليل بصورة سرية أنموذجاً يستطيع أندريا فيما بعد نقله عبر الحدود الايطالية.

لا بطل ولا ضحية:

قد نخطئ مع ذلك لو أردنا أن نرى في مسرحية / حياة غاليليه/ عكس مسرحية / الأم كوراج/ الإشادة ببطل واقعي يتصرف بدافع خدعة تتجاوز كل سلوك أخلاقي في مسبق التصور. إن غاليليه الذي يجيب على صراخ اندريا يوم تراجع عن مذهبه بقوله: ويل لبلد لا يملك أبطالاً - فيجيبه أندريا: الويل للبلد الذي يفتقر إلى الأبطال «إن غاليليه هذا هو شخصية متماسكة واعية كل الوعي وبمعنى آخر، شخصية أنموذجية. لكن مأساته تفوق شخصه ذاته: إن البطولة ليست في أن يحب خيرات هذا العالم حباً مفرطاً ولا في أن يرفض فكرة خاطئة. إنما هي في خيانة العلم خيانة موضوعية.

ويشرح بريشت ذلك بأسلوب يثير الاعجاب: «إنه لضعف كبير في العمل الأدبي لو أن الفيزيائيين كانوا على حق في أن يقولوا لي بلهجة الاستحسان إنّ رجوع غاليلية عن رأيه على ما في ذلك من تردد، يبدو أمراً معقولاً لأنه بالفعل يسمح له بمتابعة أعماله العلمية ونقلها إلى الأجيال المقبلة. في الحقيقة، إن غاليلية قد أغنى علم الفلك والفيزياء، وفي الوقت نفسه حرمهما من جزء كبير من معناهما الاجتماعي (. . .) أما فيما يتعلق بهذه العلوم ذاتها، فإنها لن تتمكن أبداً من أن تأخذ مكانتها الهامة التي كانت تشغلها سابقاً في المجتمع، ولن تصير أبداً إلى هذا الحد قريبة من الشعب. «إن جريمة غاليليه يمكن اعتبارها كالخطيئة الأصلية إزاء العلم الحديث. ومن علم الفلك هذا، الذي اهتمت به اهتماماً شديداً طبقة اجتماعية جديدة هي طبقة البورجوازية، كما اهتمت بدعم الحركات الاجتماعية الثورية في ذلك العصر، صنع غاليليه (من علم الفلك هذا)، علماً خاصاً قائماً بذاته إلى حد بعيد، أمكنه أن يتطور بالتأكيد، بفضل صفائه، أي اغفاله فكرة طرق الانتاج، في مناخ من الأمان النسبي.

جريمة لا خطيئة:

ليس المشهد الرئيسي في العمل الأدبي هو الذي يقرر فيه غاليليه السفر إلى فلورنسا، وليس أيضاً ذاك الذي يبدي فيه رجوعه عن رأيه، وإنما ذاك المشهد القصير حيث يلتقي غاليليه بماتي السبّاك قبل أن يستقبله الدوق الكبير. هنا يرفض غاليليه ماتي الذي يجلب له مساعدة عن طريق «جميع المهن» ومن «مدن ايطاليا الشمالية، حيث يرفض «المعركة»: «إن الدوق الكبير هو تلميذي. بالاضافة إلى ذلك فإن البابا يرفض رفضاً قاطعاً كل محاولة مني لتمزيق ذاتي بأي نوع من أدوات التعذيب (. . .) إن أول قادم يحمل مطلباً ما يتفوه به في هذا البلد يعتقد أن له الحق في أن يختارني كناطق بالنيابة عنه، وبخاصة في أماكن لا يعود علي ذلك بالنفع الكثير لقد ألفت كتاباً عن ميكانيك الكون، هذا كل شيء. وسواء عندي، أعملوا بهذا الكتاب أم لا؛ هذا لا يهمني.» من جهة أخرى يظهر غاليليه «غلطته» في / نقده الذاتي/ النهائي أمام أندريا:

«ولكن هل نستطيع أن نمتنع عن عامة الناس ونبقى رجال علم؟ إن حركة الكواكب أصبحت أكثر وضوحاً. وحركات السادة ما تزال مجهولة بالنسبة لأتباعهم. إن معركة قياس أبعاد السماء قد تم كسبها عن طريق الشك. وهل يجب أن تكون معركة ربة الأسرة من أجل كسب الخبز معركة خاسرة دائماً بسبب الايمان؟ على العلم أن يهتم بمعركتين. إنّ بشرية مبعثرة في هذا الضباب اللؤلئي منذ آلاف السنين، ولا تعرف أن تطوّر قدراتها الخاصة تطويراً كاملاً، لن تصبح قادرة على تطوير قوى الطبيعة التي تكتشفونها. لماذا تعملون؟ أنا أصرّ على أن الغرض الوحيد للعلم يقوم على مايلي: التخفيف من عناء الوجود البشري. إذا اكتفى رجال العلم بتكديس المعرفة حباً بالمعرفة خوفاً من أصحاب السلطة الأنانيين فلن يكون العلم إلا شيئاً عاجزاً ضعيفاً. ولن تفيد آلاتكم الحديثة إلا في آلام جديدة. ومع الزمن

تستطيعون أن تكتشفوا كل ما يجب اكتشافه ومع ذلك فإن تقدمكم قد يبعدكم أكثر فأكثر عن البشرية. وقد تصبح الهوة يوماً بينكم وبين البشرية على درجة يقابل معها، صراخ فرحتكم أمام انتصار جديد بصرخة رعب شامل. كانت هناك امكانية فريدة لرجل العلم الذي كنت أمثله. وقد انتشر علم الفلك في زمني في الساحات العامة. وفي هذه الظروف الخاصة، يحتمل أن تثير مقاومة رجل اضطرابات عميقة. ولو قاومت لتمكن علماء الطبيعة من تطوير شيء ما يشبه قسم الأطباء الأبقراطيين، الرغبة في وضع علمهم كلياً لخير البشرية. إن أفضل ما يمكن أن نتمناه في الوضع الراهن للأمور هو نسل من الأقزام المبتكرين الذين يرضون بتأجير أنفسهم للقيام بأي عمل. وفوق هذا، صرت متيقناً، يا سادتي أنه لا خطر حقيقياً يهدّدني في أي وقت من الأوقات. وقد شعرت طوال بضع سنوات بالقوة ذاتها التي تتمتع بها السلطات. وتخليت عن معرفتي للأقوياء ليستخدموها أولاً، أو ليسيئوا استخدامها فقط فيما يخدم أغراضهم. لقد خنت مهنتي. إنّ رجلاً يفعل ما فعلت لم يعد يمكن قبوله في صفوف رجال العلم.

ولكن هل يجب أن نقبل قبولاً تاماً بهذه الإدانة التي أدان بها غاليليه نفسه، هل يجب علينا أن نتحدث عن «غلطة» غاليليه كما فعلنا؟ هنا يظهر الجديد في عمل بريشت: ربما هناك جريمة، لا غلطة. فالمشاهد مدعو إلى الفهم أكثر منه إلى الحكم، وإلى فهم غاليليه ليس في ذاته وفقاً لمعايير سيكولوجية أو أخلاقية، ولكن أن يفهمه داخل العالم الذي عاش فيه، ومع هذا العالم، أي تاريخياً وسياسياً.

وقد لاحظ ذلك موريس رينيو ملاحظة دقيقة: «إن حياة غاليليه هي تعرية للأخلاق. والغلطة الأخلاقية هي في الحقيقة خطأ سياسي. هذا ما يعلمنا إياه بريشت. إن البنية الاجتماعية في ذلك الزمن، والنظام التوارثي للعلم وضعف الانسان غاليليه جعلت تلك الغلطة أمراً ممكناً.

رجل، ومجتمع وتاريخنا:

إن ضعف غاليليه أشد اتصالاً بالبنية الاجتماعية- مما كان عليه العمى عند / الأم كوراج/ . إن ما يكشفه لنا بريشت من خلال هذا العمى، هو مساهمة آنّا فيرلينغ فيما يقضي عليها، باعتبارها فرداً في المجتمع: إنّه يدعونا إذّاك إلى رفض مثل هذه المساهمة العمياء وإلى اتخاذ قرار فردي للعمل بشكل جماعي على تغيير العالم. ومن خلال الدراما في حياة غاليليه (دراما وليست مأساة كما يقول) ومن خلال تفسير هذه الدراما من قبل غاليليه نفسه، فإن بريشت لا يدعونا إلى رفض غاليليه بل إلى ادراك معنى «جرمه» بحق عصره وبحق العلم وبحق عصرنا أيضاً. وهو لا يعرض غاليليه نفسه بقدر ما يبرر الانفصام الذي نتج بسببه بين العلم، بل بين العقل والشعب. وهو يكشف لنا كيف حصل ذلك، ويفهمنا الأمر بأسلوب يدعونا إلى التفكير في عواقبه اليوم، وهي عواقب ما زلنا نعانيها.

ومهما كانت الحوادث في صميم العمل الأدبي (إن دور غاليليه في النصوص هو من أطول ما كتبه بريشت) فإن غاليليه أقلّ أهمية من حياته الدرامية ومن هذه «البداية لعصر جديد» التي أبرز لنا بريشت عظمتها وبؤسها. إن هذه البداية كانت تحويلاً لا «ثورة»

ويجب هنا أن نتكلم أكثر من أي وقت مضى، عن المسؤولية الموضوعية.

لنحكم إذن على المجتمع الذي صنع غاليليه كما هو عليه، وعلى التاريخ، لا على غاليليه نفسه الذي بوساطته تم الانفصال بين العقل والشعب. والأفضل ألا نحكم على أحد بل أن نفهم الجميع. لنفهم الماضي كي نتمكن من التأثير في الحاضر. لنفهم الماضي لأنه ماض كي نصنع الحاضر. لنفهم كل ما لم يعد قابلاً للتغيير لنغير الآن ما هو قابل لذلك: ألا وهو العالم وأنفسنا.

إن مركز الثقل في العمل البريشتي يتبدّل: إنه ينتقل من الشخصية المركزية ومن ضلال هذه الشخصية تجاه العالم، ينتقل إلى العالم نفسه - وهو عالم في حالة تحوّل يمكن في الوقت المناسب أن يحكم عليه أو أن تغيّره شخصية زكية لكنها مهزولة (خلافاً للأم كوراج، فإن غاليليه في نقده الذاتي الأخير يقف على مسافة كافية من حياته الدرامية ويشرحها ويعلق عليها تعليقاً كاملاً). ويركز بريشت الآن على التحول التدريجي للتاريخ الذي يمارسه الناس عن طريق عملهم أكثر من تركيزه على ضرورة التعديل الجذري للتاريخ - برفض عنيف، « أخلاقي، لهذا التاريخ. غير أنه يجب ادراك هذا العمل لنتمكن من متابعته أو تقويمه. فالمعرفة والعمل مترابطان أكثر من أي وقت مضى: والمسرح هو المكان المفضل الذي يتم فيه التأمل فيهما.

القيصران:

إن رواية / أعمال السيد يوليوس قيصر/ التي لم تنته تشهد على التطور نفسه. ويكاد موضوعها المركزي أن يشبه تماماً موضوع / قضية لوكولوس/: وهو يهدف إلى الخفض من قيمة «العظمة» والخفض من قيمة دور البطل، وتقليصه إلى حدوده البشرية. لكن مشروع بريشت هنا أوسع مما هو عليه في «لوكولوس» فالقيصر ليس هو البطل في حدّ ذاته أمام محكمة الأموات. إنه موجود في مكان، في روما بالذات، روما التاريخية، روما حيث تمت مؤامرة كاتيلينا، وحيث كانت بدايته. إن قيصر بريشت هو انسان يصير قيصراً. وتاريخه، بالاضافة إلى ذلك، معروض علينا عبر سلسلة من المصافي: يتخيل بريشت رجلاً كاتب سير معجباً بقيصر فيبحث عن البواعث الحقيقية لأفعاله، ويتوجه إلى منزل مميلوس سبيسر، الذي كان حاجباً سابقاً في محكمة وأصبح مصرفياً عند قيصر كي يطلع على يوميات راروس المحررّ والذي كان في الماضي أمين سر القضية.

هذه الخفة سمحت له بأن يقارن الصورة التقليدية للقيصر التي صنعها كاتب سيرته، وهي صورة رجل الدولة حسب رواية الأجيال اللاحقة مع

صورة أخرى لقيصر رسم خطوطها العريضة رجل الأعمال المالية موملیوس سبيسر. وهكذا تتعارض صورة الرجل العظيم كايوس يوليوس قيصر المتوفى منذ عشرين سنة (كان تمثاله ينتصب مباشرة تحت تماثيل الآلهة؛ وتحمل اسمه الشهير مدن كثيرة وشهر من أشهر السنة، هذا الاسم الذي كان الأباطرة يتبعونه باسمهم. وفيه قد وجد التاريخ الروماني // اسكندره// . وكان من الواضح أنه سيصبح في المستقبل بالنسبة لجميع المستبدين قدوة لا تضاهى» .) مع حقيقة رجل شاب يحمل لقباً شهيراً لكنه غائص في ديونه»، وهو محام يخسر قضاياه ليس لأنه لا يجيد مهنته، بل لأنه يفرط في اجادتها - ولنفهم من ذلك: لأنه يحس بالأدلة ذات الأرقام التي يدلي بها الخصم أي («المدينة» كما يسميها بريشت).

إن هذا القيصر الذي يتوضح شيئاً فشيئاً عبر يوميات راروس ينتصر تدريجياً، حتى بالنسبة لمترجم سيرته الذي ارتاب في البداية في رجل الدولة أي في البطل. إن بريشت لا يعيره صفات ولا يلبسه عيوباً خاصة: القيصر هو بالأحرى نتاج أحداث لا علة لهذه الأحداث. وهو ينحسر في حدود حاجاته للمال وفي مناوراته لكفاية هذه الحاجات. وكما كتب راروس الذي يحب التفكير في ألفاظ العظمة: «هناك أمر على كل حال أظهرته هذه الأشهر الستة الأخيرة: إن قيصر لا يملك ولن يملك طبيعة السياسي الكبير. ومع ذلك كم عنده من الصفات اللامعة! إنه ليس الرجل القوي الذي تفتقر إليه روما أكثر من كل وقت، أي الرجل الذي يتابع طريقه دون انحراف والذي يفرض ارادته على العالم من أجل تحقيق فكرة عظيمة. تنقصه قوة الشخصية وأصالة الفكرة. إن قيصر يمارس السياسة لأنها الشيء الوحيد الباقي له. ولكنه لا يملك طباع الزعيم. هكذا فإن مستقبلنا يبدو لي أسود مظلماً.»

ليس لقيصر الشخصية ولا الرأي القوي، وهو يمارس السياسة لأنها «الشيء الوحيد الذي تبقى له»: هذا بالضبط السبب الذي جعله يصبح قيصراً لأنه «ليس مهماً أن تسفر أعمال الرجل عن نتائج جيدة. على قدر ما تكون هذه الأعمال عظيمة - حتى وإن كانت سيئة - يكون الرجل عظيماً.

إن ديون قيصر - تلك الديون التي جعلته ذا قيمة، على الأقل بالنسبة لدائنيه- هي سلاحه الأكثر ضماناً: «كان وضعنا وضعاً سليماً: لقد اعتبرنا المشكلة كلها فرصة لكسب المال. وكانت نظرتنا تتفق تماماً مع نظرة المصارف. هذا ما يشهد على صدق حسّنا السياسي».

إن الوصف البريشتي ينطوي على النقد بقدر أقل مما ينطوي على التحليل. ليس قيصر «شخصية مهمة» (سلبية،كانت أم مزدوجة). إنه حصيلة القوى التي كانت تنازع آنذاك. «وعبقريته» الوحيدة هي معرفة التكيّف مع هذه القوى إما ليستخدمها وإما ليتركها تستخدمه، وهذا هو الأغلب. هكذا يتوصل القيصر إلى الاستفادة حتى من هزيمته: إن مؤامرة كاتيلينا كانت واحدة بالنسبة له، وإليها يعود الفضل في نجاحه في أن يجعل من نفسه رجلاً لا غنى عنه: «إن قضية كاتيلينا أدّت إلى ترقية القيصر. إذا كان صحيحاً أنها أركعت الحزب الديمقراطي، فإنها رفعت القيصر إلى أن يترأس هذا الحزب. كانت الهزيمة فادحة؛ ولكن إن شئنا أن نستفيد شيئاً من وضع المهزوم، فإنه علينا أن نتوجه إليه بالكلام. ذلك أنه كان يتلقى كل شيء حتى ركلات الأرجل. وقد انحدرت القضية الديمقراطية حقاً إلى أدنى حدود». كذلك تبدو رحلته لغزو اسبانيا (التي رواها ماميلوس سبيسر) مشروع استثمار اقتصادي أكثر منها حرب فتوح: «إن ادارة اسبانيا في عهد القيصر، كانت الأولى التي اتبعت في الواقع الاعتبارات العقلانية، أي الاقتصادية (. . .) ويحكى عن عمليات عسكرية ضد القبائل الجبلية التي كانت تقوم بغارات في الوديان، وعن السكان الذين كانوا يهجرون مدنهم ليحتموا في الجبل وقد لزم اعادتهم إلى منازلهم. ونجد هنا الاسلوب

الاعتيادي للعلاقات بين الحكام. وقد كان لمشاريع القيصر غرض مختلف تماماً. والنقطة الرئيسية، أي التجديد الحقيقي، هو أن القيصر لم يعامل رجال الأعمال الاسبان فقط بصفتهم اسبانيون، وانما عاملهم أيضاً كرجال أعمال. وقد ساندهم في كل مكان وجدوا فيه عملاً حتى ولو كان ضد مصلحة مواطنيهم وقد كان القصد من ذلك أولاً وبشكل خاص العمل على جعل اسبانيا منطقة سلام، وفي سبيل هذه الغاية، لم يكن هناك حق في التراجع أمام أية وسيلة، مهما بلغت من العنف».

فترة من التاريخ:

وكما في مسرحية حياة غاليليه «فإن بريشت يعرض للبحث ما هو أبعد من القيصر ذاته، وضعه الحقيقي في التاريخ ووضعه المادي (الاقتصادي لا شك أن يتعاطف مع غاليليه أكثر من تعاطفه مع القيصر. على أنه يعيره كثيراً من الحذاقة ومن «الحيل» البريشتية، ولكن مشروعه متماثل هنا وهناك. فهو يريد أن يعيد فترة من التاريخ أكثر من أن يبدع شخصية: أي ولادة ديكتاتورية (تتزامن وسقوط ثورة) أو بدايات تعيسة لعهد جديد. لو أمكن لهذه الفترة أن تتجسد بوساطة رجل فإنها تتجاوز أيضاً هذا الرجل. إنها تحدّده دون أن يحدّدها. وإن هذه الفترة الزمنية مبهمة: كل شيء فيها ممكن. من الممكن أن يتدخل الشعب (كان يكفي لكاتيلينا أن تصرّ على استدعاء الخدم - كاتلينا أو الديمقراطي قيصر)، هكذا يستطيع أن يحمل مسؤولية التاريخ لكنه يرى ذاته محروماً من دوره: فقد استدرك العظماء التاريخ بالتعاون مع قيصر أو غاليليه؛ سوف يصنعونه كما يصنعون أعمالهم.

لم يصبح القيصر قيصراً بفضل حسناته لو بفضل جرائمه بل لأنه عرف أن يجعل من نفسه ضرورياً بالنسبة للأقوياء عاملاً على خيانة الشعب حرصاً على مصلحتهم. لا بدّ أنه لم يستطع أن يفعل شيئاً آخر: إن نمط عيشه وأصله الشريف، وكل شيء كان يبعده عن الشعب ويمنعه من تفهمه. ويعود

السبب في ذلك إلى الوسط والعصر بما يحملانه من آمال وخيبات نهائية، أكثر مما يعود إلى خطيئته الفردية الخاصة (ذاتية كانت أم موضوعية). وشخصية مثل راروس تمثل ذلك أيضاً: إنه عبد قديم، معتق، متردد بين طبقتين اجتماعيتين، يعرف كما يقول له القيصر، إنه «لو أن عبيدنا الأجراء يعملون على مهاجمتنا اليوم، فإنهم يقتلون راروس قبل أن يقتلوا القيصر».

وكذلك في مسرحية أعمال السيد يوليوس قيصر، فإن بريشت يعطي لروما شكلاً عصرياً أقل مما فعله في مسرحية لوكولوس. وبالتأكيد إنه لا يكتفي بأمانته في علم الآثار وباللجوء طوعاً إلى الخطأ التاريخي (هكذا، فيما يخص المدينة)

لكن وصفة لمؤامرة كاتيلينا يعتمد على أسس تاريخية تكثر فيها التفاصيل الحقيقية.

إن بريشت لا يبغى فقط أن يوقظ فينا الشعور بأننا نشبه الرومان الذين عاشوا في القرن الأول قبل الميلاد؛ بل يسعى أيضاً إلى أن يجعلنا ندرك الخلاف بيننا وبينهم. فهو يتلاعب بالخطأ التاريخي وبإخلاصه الحرفي للتاريخ. إنها لعبة تتعارض تماماً مع لعبة بعض المؤلفين أمثال جيرود وثورونتون ويلدر. لأن هؤلاء يذكرون «مشكلات خالدة تُبرز فيها النبرةُ القديمة عصرنا الحالي بصورة أفضل؛ وبريشت يعرض علينا وقائع قديمة في بدء تكوينها وفي حال اكتمالها حتى إذا ما اطلعنا عليها كما هي، نتمكن من أن نستمد منها درساً. هو درس لا بد أنه يتيح لنا الهروب في الزمن الحاضر من تصلب أحداث الماضي. لأنه بين الماضي والحاضر، هناك فرق أساسي: لقد بدأ الشعب يتكلم فأصبح قوة يحسب لها حساباً، وهي القوة التي تغير التاريخ.

الوهم في التاريخ

قلنا مراراً إن الشعب بصفته شعباً لم يشغل في مؤلفات بريشت إلا مكانة ثانوية. وليس هذا التأكيد صحيحاً إلا إذا انتزعنا من هذه المؤلفات الأدبية بعض المسرحيات أمثال الأم وقديسة المسالخ جان وإذا اكتفينا بمسرحية النفس الطيبة لسي تشوان. (هذا التأكيد يعني على العموم افتراضاً يحتاج إلى برهان: ليس لأحد أن يكون كاتباً ثورياً إلا إذا أظهر عمالاً يصنعون الثورة. . .)

مصدر كل ايجابية:

لنعد إلى شويك. إنه يشهد بلا ريب على تناقضات شعب مضطهد مسؤول جزئياً عن حالته من الاضطهاد؛ ولكن التوقف هنا في التحليل كما فعلنا سابقاً يعني التغاضي عن انتمائه العميق إلى الشعب وعن أنه يملك الكلمة الأخيرة. وكما كتب بريشت: «إنه ليس يذكر بمظهره الساخر ايجابياً بالتأكيد، ولكن لا شيء غيره خارجاً عنه هو ايجابي أيضاً. وهو وحده مصدر الايجابية. وأيضاً: «إن هذه الشخصية رجل انتهازي، انتهازي في المناسبات الصغيرة وهي الأمور الوحيدة التي في متناول يده. إنه يتقبل بطيبة خاطر النظام القائم على الرغم من أنه يدمّر كل ما له علاقة به. وهو يوافق ببساطة على كل مبدأ تنظيمي حتى المبدأ الوطني وإن كان لا يرى فيه سوى القمع. إن حكمته زائفة. إن عدم قابليته للدمار (أزليته) تعرضه للطعن ولكنها تجعله أيضاً مصدراً للتحرر.

ضمن هذا المنظور نستطيع اعادة تحليل عدد كبير من شخصيات مؤلفات بريشت السابقة: مثل ماتي طبعاً، وكذلك طباخ الأم كوراج ذاتها

وسيمون ماشار، وتيريزا كارار . . . ومن الممكن أن نكشف بالاضافة إلى سلبيتها ومضرّتها ذاتها نوعاً من القدرة على البقاء وايجابية أساسية تجعلان من هذه الشخصيات مهما حصل لها، دعاة حقيقة عميقة يصعب النفوذ إليها دفعة واحدة: إنها حقيقة الشعب ذاتها. وهي على مثال «خطيبات» بونتيلا تطابق الحقيقة في الحياة. إنها الآن كذلك وربما كانت كذلك في الماضي. هذه الشخصيات لا تفقد أبداً هذا التواطؤ الأولي بكامله: فالأم كوراج نفسها تحتفظ لفترة طويلة، بعقل سليم، عميق وبإدراك طبيعي للعالم. ولما تبدّلت حال هذه الشخصيات إلى مجانين، وصارت ضحايا لمجتمعنا، تتلبس بتعاستها ذاتها، بقي لها ما يشبه الذكرى عن هذا العقل الأولي لإدراك الأشياء والناس هذا الذي يسميه بريشت / الطيبة/ والتي أسماها في أواخر أيامه السذاجة [1] (وهو يعني دون ريب التفريق بين هذه الطيبة السلبية وبين ما يعتبره الطيبة الحقيقية، أي طيبة فعالة، طيبة الذين يعملون على البناء).

(١) - في النصوص الأخيرة لبريشت كما في شهادات مختلفة عن عمله في فرقة برلين BERLINER ENSEMBLE، وبخاصة شهادات مانغريد فيكفيرت الذي كان واحداً من مساعديه المقربين، تتكرر كلمة «سذاجة» غالباً في معنيين:

- تارة يقصد بها سذاجة شخصيات بريشت.

- وطوراً يقصد بها السذاجة، أو بالحري الانسان الساذج بصفته «فئة فنية»

- بناء على عنوان نص كَتَبَهُ WEKWERTH ويكويرث عن الممارسة المسرحية البريشتية في العدد الثاني و الخامس من مجلة المضمون والشكل sinn und forn (١٩٥٧) - أي باعتبارها طريقة عرض للأحداث: طريقة مباشرة، محسوسة، ذات مسافة متساوية بين النسخة الطبيعية والرمز التعبيري في آن واحد. وقد أشار بريشت نفسه: «إن الساذج هو ميزة طريقتنا في تمثيل الأدوار. إننا نروي في عروضنا الحكاية أولاً (الخرافة) ولا بد أن ينتج عن ذلك تأثيرات فنية وأفكار، لكن الغرض الرئيسي هو سرد الحدث الخاص كما يذكرنا ويكويرث». لنقدم شخصية يمكن أن نسميها ساذجة والتي أتاحت سذاجتها لبريشت أن يوحي ببعض «الأفكار» ويثير بعض «الانعكاسات الفنية»: هذه الشخصية هي السيد كوينز keuner (أو السيد ك) الذي كان بطلا لسلسلة من القصص الهزلية الساخرة المجموعة تحت عنوان (قصص السيد كوينز).

لم تنقص قيمة الطيبة والسذاجة ولم يحكم عليها بسبب انهزامها المؤقت في «العالم كما يسير». على النقيض. منذ عام ١٩٣٤، كتب بريشت: «كثير من المضطهدين يفقدون القدرة على الاعتراف بخطئهم». فالاضطهاد في نظرهم ظلم لا متناه: الجلادون يضطهدون، إذن هم أشرار، والضحايا مضطهدون بسبب وداعتهم. في الحقيقة، إذا صحّ أن هذه الوداعة قد هزمت أو رفضت، فذلك لأنها كانت وداعة ضعيفة، سيئة غير نظيفة، وداعة مترددة. لأنه ليس صحيحاً أن نفكر بأن الطيبة تنطوي على الضعف، كما يحتوى المطر على الرطوبة (. . .) لقد هزم الودعاء لضعفهم لا لوداعتهم.

طيبة فعالة:

سيحاول الآن بريشت في عالم يخرج ببطء من النازية والحرب أن يتعرف على الدعة في منبعها وأن يجد السذاجة الأولى موضوع «دائرة الطباشير القوقازية» يكمن هنا، على الأقل فيما يتعلق بالخادمة غروشا.

لقد بدأت قصة غروشا في يوم عيد الفصح:

«المدينة هادئة

وعلى ساحة الكنيسة تختال طيور الحمام

وأحد جنود الحرس يغازل فتاة طباخة

لدى عودتها من الساقية وبيدها حزمة

هذا الجندي هو سيمون شاشافاوالفتاة هي غروشا

وهما يؤديان مشهد حب شاحب تمتزج فيه السكتات والنظرات والكلمات الفظة كل هذا يذكر على شكل مزاح منحرف ومتلطف بمشهد الروض في مسرحية النفس الطيبة لسي –تشوان.

أما العظماء فكل شيء هادئ أيضاً بالنسبة لهم. الحاكم وزوجه نتالي أبا شقيلي يحتفلان بعيد ابنهما ميشيل:

«ميشيل هو كل شيء؛ وكل شيء لميشيل»

لكن هذا النظام لن يقوى على الاستمرار:

«يالعمى بصيرة العظماء! يعتقدون أنهم خالدون.

«هم عظماء على الظهور المنحنية، واثقون من مرتزقيهم

يعتمدون على قبضاتهم المأجورة

التي عملت لخدمتهم زمناً طويلاً

ولكن الزمن الطويل لا يبقى إلى الأبد

يا لتبدل الأزمنة! يا لرجاء الشعب!»

هو انقلاب استولى فيه الأمير كابتزكي على السلطة. وهي ليست ثورة بل تبديل للمستقبل يتفق مع فترة من الفوضى، فترة تقع بين نظامين. إنها لحظات من الحرية النسبية تمتد حتى يوطد الأمير سلطته على «الظهور المنحنية نفسها» أو كما ستكون الحال حتى عودة الدوق الكبير.

وقد نسيت نتالي اباشڤيلي عند هروبها، بسبب انشغالها الخاص بثيابها وبحقائبها، نسيت ابنها ميشيل. أما سيمون الذي كان واحداً من حرسها فقد اضطر إلى اللحاق بها بعد ما طلب الزواج من الخادمة غروشا. وبقيت أمام هذا الابن المهمل. وهي تتأهب للذهاب عندما:

«صارت بين باب المنزل وبوابته الكبيرة

سمعت أو اعتقدت أنها تسمع نداء ضعيفاً

ليس أنيناً وإنما كلمات معقولة

يا أمرأة – قال الابن، وهي تكاد تصدق ذلك

ساعديني.

ودون أنين، تابع الابن

إن من لا يستجيب لنداء النجدة

ويمضي، صاماً آذانه فاعلمي أيتها المرأة

إنه لن يسمع بعد الآن نداء الحبيب.

ولا صوت القبّرة، أو التنهدات السعيدة .

لقاطف العنب، عندما يرن مساء، جرس الصلاة.

لدى سماعها ذلك

عادت لترى الطفل

ثانية لفترة قصيرة، ولتلبث إلى جانبه

وهي تصلي كي تأتي روح خيّرة أو ربما آفة

لتخصلها سريعاً من حراسته»

ولكن

«إنها تجربة مريعة

تجربة طيبة القلب

لقد مكثت طويلاً إلى جانب الطفل

جالسة حتى وقت متأخر من المساء، حتى هبوط الظلام

وحتى طلوع الفجر. طال مكوثها كثيراً

وراقبت تنفسه المنتظم طويلاً ويديه الصغيرتين

وعندما جاء الصبح

أنهضتها التجربة العنيفة وجعلتها تنحني وبتنهدة عميقة

اختطفت الطفل

وحملته كما تحمل الفريسة

وهربت كما يهرب اللص.»

إن مغامرة الأمومة عند غروشا تبدأ هنا. لقد تكلفت غروشا -بالمعنى الحرفي للكلمة - بميشيل. وستنهض بأعباء هذه المسؤولية حتى النهاية، وليس حبًّا به ولا استجابة لنداء الأمومة، ولكن لأن الأحداث لن تسمح بالتخلص من ميشيل وأيضاً لأن المرأة المنفردة تتبنى الابن اليتيم. وهي لا تفعل ذلك دائماً بقلب مسرور.

تقول له: «يا ميشيل، أنت تسبب لي أتعاباً، جئت إليك وكأنني شجرة الإجاص بالنسبة لعصافير الدوري. ذلك لأن المسيحية تنحني وتلملم فتات الخبز اليابس لئلا يضيع منه شيء. يا ميشيل ربما كان من الأفضل لو ذهبت بسرعة كبيرة يوم عيد الفصح هذا إلى بلدة نوخا. والآن انّني حمقاء، لقداضطررت إلى الزواج من أجل ميشيل ومن أجل تأمين بقائه. إنه زواج من رجل يحتضر قد بدا في يوم زفافها أقل مواتاً مما كانوا يظنون، وبسبب ميشيل تنكس وعدها مع سيمون الذي لا يقدر موقفها. ولن يجتاز الساقية التي تفصل بينهما كي يلتقيها.

«من الضروري أن يسارع أحدهم للنجدة

فالشجرة بحاجة إلى ماء

والحمل يتوه إذا نام الراعي

وعبثاً يدوي صراخه»

وعندما عاد الدوق الكبير ليستولي على السلطة حينئذ جاء الحرس السود يختطفون منها الطفل الذي استردته الأم نتالي اباشڤيلي بينما غروشا تطالب بميشيل قائلة:

«اتركوه، أتوسل إليكم، اتركوه، إنه لي»

طبعة جديدة

أصبحت غروشا أماً لميشيل. وسيوطد ذلك حكم أزداك: هي أمه ليس وفقاً للطبيعة أو الدم أو الشريعة وفقاً للكدّ والعمل. إنها لم تحمل به «في نشوة الحب المقدسة»، ولم تحمله في بطنها ولا غذّته من دمها، ولم تلده بالأوجاع، إنها لم تعرف الآلام النفسية لأم ملتاعة ولم تعرف مخاوفها ولياليِ أرقها، وكما تدّعي نتالي اباشفيلي. ولكنها «ربته بمعرفة تامة وضمير حي، وقد وجدت له دائماً ما يأكله. وغالباً ما نام تحت سقف من السَقوف وسبب لها كثيراً من المتاعب والنفقات. إنها لم تسع إلى رغد العيش. وقد علمته أن يكون لطيفاً مع كل انسان، فعمل منذ البداية على قدر استطاعته: إنه ما زال صغيراً»

كذلك اغتاظت حين سألها أزداك والتمست لطفلها نصيب الفقراء:

«إذا مشى بحذاء من ذهب

داس على المعوزين

وقد يسبب لهم الأذى أيضاً

وربما سخر منهم

لو كان قلبه من حجر

فقد يصبح ثقيلاً عليه في الغد

إنها لتعاسة كبرى

أن يكون المرء غنياً وغير انساني.

اخش الجوع، هذا أفضل لك

من أن تخاف الجاذعين

اخش ظلام الليل أمام عينيك

ولكن لا تخف من النور.»

إن المحاكاة الساخرة لحكم سليمان الذي يفرضه اليوم إزداك يكاد لا ينفع . فإن غروشا تأبى أن يمزق الطفل : «لقد ربّيته . فهل يجب الآن تمزيقه؟ هذا ما لا أستطيعه» . إن الاسطورة القديمة التي نقرأها في التمهيد قد تغيرت : فالأم التي هي أم بالدم محرومة من طفلها . أما الطفل فيعود إلى التي كانت أمه بالكدّ والعمل . ولم يبق للطبيعة الكلمة الأخيرة . كائنات حرّة يمكن أن تبني طبيعة جديدة . وتستطيع غروشا أن تقول لسيمون الذي فهم أخيراً وعاد يطلب يدها : «لقد أخذته لأنني صرت خطيبة لك في يوم أحد الفصح . إنه ثمرة الحب يا سيمون . »

إن طيبة قلب غروشا وفعلها الساذج الطيب قد سجلهما التاريخ وصارا حقيقة واقعة ، وبدّلا سير العالم : وقد نجحا في تغيير روابط الدم التي تفوق بقوتها جميع الروابط . نجد هنا حسب التعبير الصحيح لفيليب ايفرينيل (أمومة اجتماعية) ، بالمعنيين اللذين تحملهما الكلمة : أمومة لا تصنع من خلال الدم بل من خلال المجتمع ، وفي الوقت نفسه ولادة مجتمع جديد ينقلب من كل طبيعة ومجتمع يصنع نفسه بنفسه .

وهنا يجب أن نذكّر ، ولو باقتضاب ، بالقاضي أزداك الذي صنع هذه المعجزة المادية . إن التقليد الساخر للعدالة عند أزداك الذي يحكي بريشت قصته بالرجوع إلى الجزء الرابع من مسرحية[1] دائرة الطباشير القوقازية حيث يصفه لصاً ورجلاً يعمل على الفوضى ، وكاتباً شعبياً بالفطرة وقناصاً في أرض غيره عند الحاجة ، وقاضياً عندما تسنح له الفرص ، هذا التقليد يغدو في الواقع عدالة حقيقية

«كان يحوّر لنا الشرائع كما يكسّرها لنا الخبز

وعلى حطام القانون يقترب الشعب أخيراً

---

(١) راجع «التربية والسياسة عند برتولد بريشت» في «المسرح الحديث» - الناس والميول ، عن دار نشر C. N. R. S باريس ١٩٥٨ (المركز الوطني للأبحاث العلمية) .

من منبر العدالة، والمرافعون السذج
يتملقون القاضي بيديهم الفارغة.
وطوال سبعمائة وعشرين يوماً، كان ميزانه المغلوط
يصدر هنا وهناك أحكامه الخاطئة
يتكلم مع الأباش لغة الأباش،
يحكم محتمياً بظلّ مشنقة
ويقضي بأحكامه التافهة، ذاك القاضي ازداك.»

إن ازداك، باعتراف بريشت نفسه، هو قاض شعبي:

إنه لا يحاكم وفقاً لحرفية القانون- إذ إنّ مضمون هذا القانون قد وضع لصالح الأغنياء- ولكنه يقلب القانون بشكل يمكّن الفقراء من الاستفادة منه».

وهكذا، توصل إلى أن يقلب القانون الأساسي لمجتمعنا رأساً على عقب: وهو قانون الوراثة عن طريق الدم. إن فساد خلقه، وميله للفحشاء ومكره (المجتمع الفاسد يناسبه قاض سيء ولص) بالاضافة إلى ضميره الشعبي الذي لا يتبدّل، كل هذا يقدّس العمل والحب عند ميشيل بن غروشا. إن صفة الجنون في عالم يزول يساعد على ولادة عالم جديد.

لكن هذا العالم ما زال هشّاً. لقد استعاد الدوق الكبير السلطة. وما إن أصدر حكمه الشبيه بحكم سليمان، حتى توجب على ازداك أن يختفي: لقد غالى في قضائه، وثوب القضاء «يشعره بالضيق». ولم يبق إلا سيمون وغروشا مع ولدهما ميشيل المبشرين الوحيدين بهذا العالم الجديد، وأن ذكرى أزداك «هذا القاضي في مجده» وكأنه في العصر الذهبي الذي ازدهرت فيه العدالة.

إن وهم بناء طبيعة جديدة يسيطر عليها العمل والعقل (يدعمها الجنون) على أنقاض طبيعة مشوّهة قد سجّله التاريخ، وأصبح تاريخياً. تُرى كم يستمر ذلك؟ حدث ومصالحة. لا أهمية للزمن، إن ما يهم في عمل بريشت هو الحدث التالي:

يتنازع اثنان في مقدمة مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» ملكية أحد الأدوية. فيطالب أحدهم باسم حقوقه «التي امتلكها منذ الأزل». ولكن ما تعني عبارة «منذ الأزل؟».

لا أحد يمتلك شيئاً منذ الأزل. حين كنت صغيراً، لم تكن تملك حتى ذاتك. كنت ملكاً للأمير كابتزكي KABETZKI. والآخر يدعي أنه قد حرث تلك الأراضي منذ بضع سنوات فأصبحت ضرورة بالنسبة له «مثل أداة استثمرها لفائدة الجميع». إن أسطورة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، هذه «الاسطورة القديمة الآتية من بلاد الصين» والتي «عدّل فيها» الممثلون «بعض الشيء» لا تخدم إلا لتبيّن نزاعهما ونهايته السعيدة:

«كونوا على بيّنة مما يجب تصديقه

وفقاً لرأي القدماء

كل شيء يخص من يعمل على اتقانه

الطفل ملك للقلوب المحبة كي ينمو سليماً

والسيارة ملك للسائق الماهر

كي لا تنقلب في طريقها

والوادي يملكه من يروي عطشه

كي تنتج الأرض أفضل الثمار.»

لكن مغزى مسرحية «دائرة الطباشير» يفوق مغزى المنفعة والعمل الذي يتضح في هذه المقدمة؛ وهو بالاضافة إلى ذلك أوسع بكثير من المغزى المصطبغ بالسياسة المباشرة، الذي نسب إليه أحياناً: وهو تسويغ لمنهج «اودرنيس». وللمرة الأولى يصنع بريشت من عمله الأدبي ميداناً لتغيير ناجح: تغيير عالم يتوالد بالعمل والحب. وها إنّ العهد الجديد الذي لم يظهر في مسرحية «حياة غاليليه» يعلن عن نفسه.

إن بنية العمل البريشتي تتبدل. إذ تتدخل بين المشهد والمشاهدين رحلات شتى. المغني والقراء (وهم في مسرحية دائرة الطباشير كولكوزيو المقدمة) يعقبون على الأحداث والعواطف. وفي بعض الأحيان يتكلمون بدلاً من شخصيات عاجزة عن الافصاح عن رأيها إفصاحاً ثابتاً. عندئذ يقولون «ما لايقال» ويشركان المشاهد في حب غروشا لسيمون وفي مخاوفها تجاه ميشيل... إن صراع المواد المسرحية من خلال لعب الممثل وصراع هذا اللعب من خلال تقدير المشاهد يفسح المجال أمام التطور بين هذه العناصر، بل إلى انصهارها.

إن بريشت يحل تدريجياً مكان مفهوم المسرح الملحمي مفهوم المسرح الجدلي، أو مفهوم الجدل على المسرح. فإذا كشف لنا الماضي و «العالم الحالي كما هو، فهو لم يعد يفعل ذلك من أجل أن نرفضهما جملة، وإنما كي ندركهما. إن تناقضهما الموضوعي لم يعد صادراً عن ضياعنا الذاتي فحسب: إنه منبع للتغيرات المستقبلية. لا شيء يوجد بذاته؛ فالتاريخ لا يتجمد أبداً على شكل رعب. إن العالم منفتح. إن بين التاريخ والوهم، تنتظم حركة دائمة ووفاق يرتسم.

القديم والجديد:

لم يعد فن بريشت يوصف بالانفصام ولا حتى بالاغتراب (المسافة). إنه تحمُّل جديد لمسؤولية العالم الماضي ضمن الحدود التي يظهر فيها هذا

العالم «قابلاً للتغيير». إنه ولادة معرفة جديدة تفوق القديمة لأنها تستوعبها، ولأنها تعيد لها الحياة بكل معنى الكلمة: «قد لا يستحسن المزج بين خمور متنوعة، لكن حكمة القدامى وحكمةاليوم تتوافقان بصورة رائعة.»

غير أن هذا الوفاق القائم بين الوهم والتاريخ يبقى إلى حد ما خيالياً

إن دائرة الطباشير القوقازية ليست إلا اسطورة (يعرضها علينا ممثلون معاصرون: أعضاء الكولخوز. إن الرابط الذي يجمع بين التمهيد وهذه الاسطورة يبقى على حال هشا- وهو رابط ضروري لأن عرض دائرة الطباشير دون التمهيد، كما حدث ذلك غالباً، وبخاصة في ألمانيا الغربية، جعلها غرضاً مسرحياً محضاً مجرداً من جزء كبير من معانيها) وهو رابط بنيوي (إذ لو ذهبنا إلى أبعد من «المغزى» الذي تقرّه المسرحية، فإن هذه المعاني تصدر عن التوتر بين المقدمة والأسطورة ومن هذا الجدل بين القديم

بعد أن وضع بريشت في كتاب «أورغانون الصغير من أجل المسرح «المفهومات النظرية التي أوجدها منذ الثلاثينات خشي أن يفهم الناس (الطابع الملحمي) لمسرحه وكأنه نوع من علم الجمال الشكلي «وليس» لوناً اجتماعياً كذلك كان ينزع، خلال عمله في فرقة برلين BERLINER ENSEMBLE، وفي الشروح التي تركها لنا عنها، إلى دمج أساليب المسافة والبعد التي كان يستخدمها في منهج مسرحي أشد اتساعاً: إخراج «علم الاجتماع الحديث أي الجدل المادي على خشبة المسرح.

كان يتمنى أن تجمع كتاباته الرئيسية النظرية تحت عنوان «الجدل على المسرح». وكان يعتبر بعضاً من مؤلفاته مثل عمله المرتبط بتعديل مسرحية (كوريولان لشكسبير) وكأنها التجربة الأولى العملية لاستخدام الاسلوب الجدلي على المسرح.

ممارسة جزئية على الأقل، هو مفهوم صوري. وهو بلا ريب شرط لعمل ما، الهدف منه اعادة لعرض المجتمع بما فيه من قدرة على الانتاج وامكانية للتحول. وهذا العرض هو مصدر لمتعتنا العظمى. ومن الضروري إذن أن نعتبر هذا المفهوم على أنه غير كاف دون أن نلتزم بايجاد مفهوم آخر يحل محله.

والحديث)- ويمكن للمشاهد المعاصر أن يرفض رؤية «عمل» يتعلق به مباشرة في زخرف كلام مسرحية دائرة الطباشير.

وبعد دائرة الطباشير القوقازية، اختار بريشت أيضاً مادة أخرى للمسرح مناقضة للأسطورة: هي بلدة باريس، وهذا يعني فترة تاريخية وعالماً تاريخياً مجددين، قريبين من عصرنا، نعرف أهميتهما في تاريخ الحركة العمالية وفي تاريخنا. (أهمية تغافل عنها دائماً التعليم الرسمي الفرنسي). لقد حدّد بريشت لنفسه هدفاً متواضعاً: أن أعلّم مواطني بلدي، في عام ١٩٤٨، على طريقتي الخاصة، ما كانت عليه بلدة باريس، غير زاعم بأنني أعرض على فرنسي اليوم كيف كانت عائلة فرنسية تعيش وتتكلم عام ١٨٧١؟.

لكن الأمر الجوهري في مسرحية «أيام البلدة» يكمن في «طريقة» بريشت هذه وفي محاولته أن يستخدم في آن واحد أساليب عديدة صعبة الانسجام وشكلين، وربما ثلاثة أشكال مسرحية، في بساطة بنيوية ظاهرة.

إن القسم البورجوازي، «في قصر فرساي» أيام البلدة والذي أحرز النجاح الأكبر بشكل صريح، نادراً ما يشكل صعوبة. إن لغة مالكي الأراضي التي يعيرها بريشت إلى البورجوازية التي يرمز إليها تيرز THIERS. تكفيه ليصف هذه الطبقة ويفضحها؛ وتعدّ بعض جمله المسرحية من عداد الجمل الأكثر فعالية في مسرحه: لا أريد مثال على ذلك غير كلمة تييرز الختامية الموجهة إلى البورجوازية التي تنظر من على سطح سان جرمان، بوساطة المنظار المقرّب، نهاية المسرحية «البلدة» ومجيباً على ثناء احدى السيدات العاديات: «أيها السيد تييرز، لقد حققّت مجداً خالداً. لقد عدت بباريس إلى سيادتها الحقيقية ورددتها إلى فرنسا. إن فرنسا سيداتي، سادتي هي أنتم! وهذه الجملة أيضاً لتيرز «كنت أفضل أن يكثر استخدام كلمة السلام هذه. إنها من الكلمات التي تجعل كل شيء مفهوماً».

لكن الموضوع المطروح يتطلب أكثر: كان على بريشت أيضاً بالاضافة إلى رسم البلدة، وعدم قدرتهم على وعي وضعهم السياسي وعياً عميقاً، وتوهمهم الذي تشهد عليه مفردات تعود إلى الأربعينات، وارادتهم البناءة وتصميم على تشييد عصر جديد.

ومن أجل الاحتفال بولادة هذا العصر الجديد، فقد وجد عبارات مثيرة كما في بداية مسرحية / حياة غاليليه/ : «نعم، لقد صرحت باريس عن تأييدها للبلدية، والعلم، وبداية أزمنة جديدة». الملكية ألغيت، وبدلّت بالاستملاك الفردي بوسائل الانتاج- كما ورد في مقدمة دائرة الطباشير القوقازية. فالحياة أصبحت حرية، وابتكاراً مستمراً، وتلبية لجميع الحاجات: «يابني نحن نعمل من أجل الكماليات. ويجب أن نحصل عليها، ولو اضطررنا إلى استخدام المدفع. وبالفعل لماذا نقوم بعمل ما؟ ليتمكن الانسان من أن يقدم لنفسه شيئاً ما.» والحب نفسه يتبدل نتيجة ذلك: فينقلب من الضياع إلى حرية كاملة: «الفتاة الريفية ليست غيورة. - لا، أهي من خشب؟- لا، لكن ما تفعله تفعله جيداً. «الحب ينفتح على العالم. وهو يكتمل في عملية تحويل عالم قديم إلى عالم جديد. إن مجمل المشهد السادس لمسرحية الأيام الريفية يجعلنا نشارك في هذا الأمل الكبير لحياة حرة حيث يمكن للنضال أن يأخذ مظهر اللعب (لنقرأ المشهد الرائع الذي يلعب فيه الأب وجان دوري بسمارك والسيد تييرز). لقد بدأ حقاً العصر الجديد: «هذه الليلة، ياأصدقائي، وللمرة الأولى من تاريخها، ستقضيها باريس دون سرقة ودون قتل، ودون مخاتلة ودون هتك. وللمرة الأولى، ستكون شوارعها مأمونة ولن تحتاج إلى الشرطة. والآن أصبحت باريس صالحة للسكن، ولأن رجال المصارف واللصوص والجباة، والصناعيين والوزراء والعاهرات والرهبان قد هاجروا كلهم إلى فرساي.

إن لهذا الأمل ما يخالفه: وهو جهل رجال البلدة باستخدام الوسائل التي في حوزتهم ليخلقوا شيئاً آخر غير سراب الليل، وهو أيضاً أنّ «الأزمنة الحديثة تقدم دائماً أسلحتها إلى قتلة الماضي أولاً». هنا تضعف مسرحية بريشت بصورة غير مألوفة، لأن وصف خيبة كهذه هو الذي صنع عظمة مسرحية حياة غاليليه.

وبالطبع فإن بريشت يشرح لنا سبب فشل سكان البلدة، وكيف كان عليهم الاكتفاء بالتأكيد على واحد منها بدلاً من اعلان الحقوق الستة للبلدة،

«حقنا في الحياة».

- لماذا لم نصنعه؟

- بسبب هذه الحرية التي نفهمها فهماً منحرفاً. لم نكن قد بلغنا درجة كافية من النضج لكي نتخلى عن حريتنا الشخصية، على مثال كل جندي يقاتل من أجل الحياة حتى تنتصر الحرية الشاملة.

- أما كنا نقصد ببساطة أن نتجنب اصطباغ أيدينا بالدم؟

بلى، ولكن يستحيل أن نجد في هذه المعركة غير أيد حمراء أو أيد مبتورة. مع ذلك فهو لا ينجح في أن يعرض علينا بوضوح أخطاء أبناء البلدة. وقلّما يرينا أن «للشعب ساعة واحدة يمتلكها لنفسه. والويل له حينئذ إذا لم يكن واقفاً، متأهباً للضرب ومسلحاً بكل أسلحته!. إن نقده يبقى بعيداً عن الشخصيات.

ختم الاسبوع الدامي نقاشه بصورة وحشية وباختصار لم يخل من بعض الفعالية المسرحية - وهو نقاش لم يحدد بريشت ألفاظه بدقة على الرغم من أنه وصف فترة منه وصفاً مدهشاً: وهي الفترة التي يتفق فيها التاريخ والوهم بصورة عابرة.

الحاضر: إن مشكلات بلدية باريس تتلاقى مصادفة مع مشكلات الابداع البريشتي. فهل من المعقول أن تقوم مصالحة بين نقد القديم وبين وهم

المستقبل؟ إنّ مسرح بريشت يطرح هذا السؤال دون أن يقدّم له حلاً. إنما يوحي إلينا بأن هذه المصالحة يمكن أن تتم في بعض اللحظات السعيدة، وبأن هدف كل عمل فني قد يكون في تخليد هذه اللحظات، لا بتحويلها إلى خرافة بل إلى معرفة. ويشهد على ذلك هذا الجزء من الحوار بين بعض رجال البلدية في الوقت نفسه الذي تسقط فيه البلدية أمام هجوم سكان فرساي:

«**الأب:** في ١٨ آذار كان بامكاننا تنظيف العرين في ساعتين

فرانسوا: ما رأيك يا جان؟

جان: هو ما قلته لي أنت نفسك: نحن لا نعرف شيئاً.

جنفياف: إذن، ياجان، نحن نتعلم،.

جان: وها نحن قد تقدمنا كثيراً، في الوقت الذي تعفّر فيه جبهتنا في التراب

جنفياف: سيفيدنا هذا ذات يوم، ياجان. أما الآن فهم عائدون (سكان فرساي)

جان: ليس الآن. ماذا تفيدنا المعرفة، أنت يا جنفياف وأنا إذا كنا أمواتاً؟

جنفياف: أنا لا أكلمك عن نفسك ولا نفسي. قلت نحن. نحن، هذا أكثر من أنت وأنا.

جان: آمل أن يكون لنا ما يكفي من «نحن» إلى جانبنا ومن وراءنا.

في هذا الحاضر الهش، تنعدم أخطاء الماضي ويبشر الجميع بمستقبل حرّ: مستقبل عالم لا ينفك يتحوّل بالعمل والحب.

ومما لا ريب فيه أن موضوع الحاضر هذا المعلق بين الماضي والمستقبل ومع ذلك ملتزم بعملية تحويل واسعة، يجد تعبيراً كاملاً عنه في قصائد بريشت التي كتبها في السنوات الأخيرة. إذاك يأخذ الشعر دوراً متميزاً في وجود بريشت: إنه يشكل تفسيراً متواصلاً لحياته أكثر من الفترة السابقة.

خلال تلك السنوات التي كرسها بريشت للإعداد «العلمي» لمسرحه، لم يكن الشعر بالنسبة له مفراً بل تكميلاً لا غنى عنه لعمله اليومي، وانعكاساً لهذا العمل في الفن. وقد خضع شعره للتحول كما حدث لمسرحه، وربما كان ذلك بشكل أعمق.

وكانت قصائد المنفى في معظمها ذات طابع وصفي. وهي قصائد انتقادية. إنها في شكلها الوصفي الموضوعي تشكل نداءات إلى رفض «العالم الحالي» تحثّ فيها بالقدر نفسه على التمرد. كانت قصائده أقرب إلى هجاء شعراء اللاتين اللاذعة منها إلى «العقوبات» عند فيكتور هوغو وكانت لها قوة المنطق ودقة الأسلحة القذفية المتطورة.

وما أن عاد بريشت إلى برلين الشرقية حتى أصبحت قصائده فجأة أقل التزاماً بشكل غير معقول. لا ريب أنه يضحي أحياناً في سبيل شعر المناسبات، والفن الرسمي: لنذكر بالأخص أغنيته المعروفة باسم Herrenburger Bericht (تقرير هرنبرغ)، التي كتبت بمناسبة المهرجان العالمي للشبيبة الديمقراطية عام ١٩٥١، وكذلك القصيدة الطويلة Die Erziehung der Hirse (بالمعنى الحرفي في تربية الألف)، التي تمجد الآراء الميتشورينية (آراء ميتشورين) وتكرر موضوع بريشت الأساسي الذي يضفي صفات الانسانية على الطبيعة والذي يعيد خلق هذه الطبيعة «. . . لكن أعمالاً كهذه تبدو قليلة العدد، إذا ما قيست بالقصائد الأخرى التي كتبها بريشت انذاك، وقد يدهشنا طابعها الشخصي الذي يكاد يكون طابعاً ذاتياً.

يجب ألا نرى هنا تعبيراً عن معارضة أساسية لبريشت ضد النظام الجمهوري الديمقراطي الألماني. بل بالحرى تعبيراً عن اتفاق عميق في الأهداف وعن بعض الاختلاف في الوسائل وعن وعي ثابت لواقع هذا النظام.

لقد تبدد كابوس الحرب والنازية. وجاء زمن «البناء الاشتراكي» وغدت مهمة الشاعر الآن لا أن ينتقد أو يمجد بل أن يساهم بأسلوبه في هذا العمل الجماعي الذي يدرك عظمته ويعي أخطاره.

كذلك فإن شعر بريشت، قبل كل شيء، متعة الحاضر: وهو حاضر مبني على ماض دائم، منفتح على مستقبل سعيد لكنه مستقبل غامض منفتح أيضاً على مستقبل يبنى:

«عندما عدت

لم يكن الشيب قد نال من رأسي بعد

وكنت سعيداً.

لقد تركنا أتعاب الجبل وراءنا

وأتعاب السهل قدامنا.

اتفاق متدرج:

الشعر هو معرفة لعالم يتغير نحو الأفضل. إن بريشت لم يتكلم قط عن الطبيعة كما يفعل الآن. لم يعد يقابلها بالناس ولا يحرضهم على معارضتها. إنه يطالب بالاتفاق التدريجي بينهما. ولا ينفك يعلّق على لحظات الصلح بينهما.

وقد جاءت قصائده وصفية أكثر مما مضى. وهي مستوحاه مباشرة من الشعر الخاص ببلاد الشرق الأقصى (وبنوع خاص من هايكاي أو هايكو، الياباني). وهي غالباً ما تبدو احصاء مقتضباً لكل ما يمكن أن يشل لحظة – لحظة يجب التمتع بها كما كان يجب فهمها لأنها لن تدوم ولأنها تلك البرهة المتميزة حيث الماضي ينكر ذاته والمستقبل يبشر بنفسه ولأنها التوازن بين الأمس والغد:

«يوم شديد الحر. ألتي الكاتبة على ركبتي.

أجلس في شقتي؟ بعيداً زورق أخضر

يشق المرج. وفي مقدمته راهبة سمينة

ترتدي ثياباً ثقيلة. وأمامها

رجل أكبر سناً بلباس الاستحمام. راهب بلا ريب.

وعلى مقعد، في الوسط، صبي يجذف بكل قواه

فقلت في نفسي: هكذا كان الأمر قديماً ! هكذا كان!

وهناك حيث يندّد بحيل الأقوياء ومكائدهم مظهراً أن الطبيعة ليست إلا ثوباً لإحدى الحالات الاجتماعية، فإن بريشت يكتشف مصدراً لأفراح مباشراً وامكانية لتحولات لا متناهية. إنه يجد الحياة في الجماد، في الطبيعة الساكنة نواة كل تبدل.

«من سطح المنزل الصغير تحت الأشجار، عند البحيرة،

يتصاعد الدخان.

وكم يغدو هذا المنزل كئيباً

إذا ما انقطع هذا الدخان

وكذلك الأشجار والبحيرة [1]

وهكذا تستطيع الطبيعة أن تستعيد انسانيتها ويستطيع الانسان أن ينفذ من جديد إلى الطبيعة. إن الهدف البعيد الذي كان بريشت يحدّده في مسرحياته التعليمية Lerhrstucke قد صار قريباً. لا ينكر بريشت التناقضات التي لا تزال قائمة. لكن هذه التناقضات التي تشتهر بالقهر السابق، تبشر أيضاً بتجربة مستقبلية خصبة.

---

(١) هاتان القصيدتان «يوم قائظ والدخان» مذكورتان في ديوان مدائح بيكوف وهو اسم الريف حيث كان بريشت يذهب أحياناً للاستجمام بعد العمل في فرقة برلين.

هذا الشعر «غير الملتزم» هو بالحري شعر سياسي: هو شعر عالم يعمل، وعلى الشاعر أن يعكس صورة هذا العالم بل أن يكمله، أن يسترجع الماضي ويذكر الحاضر حين يصنع العمال المستقبل وهو يحمل مسؤولية المعرفة ويؤكد على وجود الفائض علماً بأن المرء يعيش من أجل هذا الفائض.

وما زال نشاط بريشت النضالي الذي كرّبه آنذاك للدفاع عن السلام يشهد على ذلك: إن خلق هذا النشاط يفترض هذا السلام، ويأخذ جذوره فيه.

الكائن الودود

إن قصائد بريشت الأخيرة وكذلك عمله الفعلي في المسرح تعبير عن تضامن عميق مع كل ما يتصف بادارة تعمل على جمع تعاليم الماضي، مع شكوك الحاضر وتباشير المستقبل.

إن مفهوم Freundlichkeit أي الكائن الودود[1] الذي يتوافق مع مفهومي الطيبة والسذاجة حسب المعنى البريشتي هو الآن في مركز العمل الأدبي:

«النظرة الأولى من النافذة، صباحاً

الكاتب القديم الذي عثر عليه

وجوه تشع بالحياة

ثلوج، تعاقب فصول

الصحيفة

الكلب

الجدل

دوش وسباحة

موسيقا قديمة

حذاء مريح

---

(١) حرفياً «الكائن الودى» هذا المفهوم حلّ تدريجياً في مؤلف بريشت ومفرداته محل d'Hofliehkeit التهذيب بالمعنى القوى للكلمة.

ادراك

موسيقا جديدة

كتابة، غرس

سفر، غناء

كائن ودود.

إن المطلب البريشتي للأبعاد النقدية إزاء العالم يجد حلّه في هذا الموقف الودي (للكائن الودود) لكن هذا المطلب لايغيب تماماً: فالودّ لا يعني التخلي عن كل تيقظ، وكل انتباه. على خلاف ذلك، فإن اهتمام بريشت بالعالم لم يكن أكبر، إنما هو الآن اهتمام رجل قبل بهذا العالم المتغير وهنا تظهر حكمة بريشتية- إن حكمة كهذه لا تعني استسلام الانسان أو سلبية أمام العالم أو القدر. لأن حكمة بريشت على مثال الطيبة التي مجدها هي حكمة فاعلة. وفيها، ومن خلالها يتصالح القديم والجديد ويتكيفان ويتوالدان. وهي مشاركة الانسان في تحويل العالم إلى طيبته وفي عودة الانسان إلى الطبيعة.

هذه الحكمة هي ذلك التحول ذاته الذي يستطيع الانسان أن يعكسه ويعلمه في الفن.

توفي بريشت في ١٤ آب ١٩٥٦ ولمّا يكتمل عمله الأدبي: كان قد بدأ بالرفض والغضب ولم ينته. إذ لم يكن لبريشت كلمة أخيرة.

* * *

الباب الثالث

تـربيــة
وشكل ملحمي

هذا الباب الأخير يستعيد نص الرسالة التي قدمها برنارد دورت أثناء انعقاد المائدة المستديرة في ٢٥ و ٢٦ أيلول ١٩٦٦ في فنيسيا في مهرجان مسرحها الخامس والعشرين بمناسبة عرض ثلاث مسرحيات (ارتورو اوى، اوبرا القروش الأربعة، وكوريولان) لفرقة برلين.

تربية وشكل ملحمي

إننا لا نستطيع تحديد الجديد في عمل بريشت الأدبي إلا إذا اعتبرناه وحدة كاملة تتضمن في الوقت نفسه النص التمثيلي والاخراج واقامة بعض العلاقات بين المشهد والجمهور.

لننظر إلى المسرح الاتباعي التقليدي، ذاك الذي يعود إلى ما أسماه بريشت «الشكل التمثيلي». يمكن لهذا المسرح أن يتميز بسمتين أساسيتين فالعمل هو حصيلة صراع - صراع المصالح أو المشاعر بين الشخصيات. وينتهي هذا العمل: ومن خلاله، يستتب نظام قديم أو ينشأ نظام آخر جديد. وقد أكد على هاتين النقطتين كبار واضعي أصول «الشعر التمثيلي» جميعاً منذ أرسطو حتى هيجل. ولنذكر منهما هيجل لأن بريشت لا يفتأ يتخذه مرجعاً عن قصد أو عن غير قصد. «إن هدف المسرحية يقوم على تقديم أعمال ومواقف انسانية راهنة، ويتم ذلك بدفع الشخوص الممثلة إلى التكلم». لكن العمل التمثيلي، لا يقتصر على تحقيق سهل وساذج لغرض محدد، وعلى نقيض ذلك، فهو يدور في وسط قوامهُ الصراع والتصادم، وهو عرضة لظروف وأهواء وطباع تناقضه أو تعارضه. وهذه الصراعات والتصادمات تولد بدورها أفعالاً وردود أفعال تجعل اخمادها أمراً ملّحاً في لحظة من اللحظات. وبالنتيجة فإن ما نراه أمامنا هي أهداف الشخصيات والمواقف تتداخل، وتتحدد بصورة متبادلة إذ يسعى كل من «الشخصيات» والمواقف إلى اثبات ذاته وإلى أن يكون في المصاف الأول على حساب الآخرين حتى يؤول كل هذا الاضطراب إلى سكينة ختامية.

ويوضح هيجل قائلاً: من الممكن أن تنطوي النتيجة التي يؤدي إليها الصراع، على امكانية وجود مصالح أخرى قد تثير صراعات جديدة، ولكن

لا بدّ للصـراع الأساسي، الذي يدور حـوله العـمل الأدبي أن يـجـد في الطمأنينة النهائية الموخاة خاتمة لهذا العمل هدوءه النهائي «ويتهي به القول إلى» أن للجمهور الحق في المطالبة بأن يؤول العمل المسرحي إلى تحقيق العقلانية واظهار الحقيقة بعينها، سواء أكان ذلك بطريقة مأساوية أم هزلية.

وهكذا فإن العمل المسرحي الذي وجّه بكامله نحو هذه «السكينة النهائية» التي هي اقامة نظام يناسب الجميع، يحمل طابعاً رمزياً. وليس ما يجرى على المنصة أقدار فردية فحسب إنما هو مصير مجتمع برمته- وعلى أي حال فهو مصير الجماعة المحددة التي يشكلها جمهور المشاهدين لهذا العمل الأدبي. ويبدو المسرح حينئذ وكأنه صورة مصغرة لهذا المجتمع الذي ينتمي إليه هؤلاء المشاهدون. والمنصة هي انعكاس للصالة ولحقيقتها معاً. وبكلمة أدقّ: إنها تنطق بحقيقة الحضور. لأن الحوار بين الشخصيات في المسرح الكلاسيكي هو الذي يصنع عقدة العمل ويحلها. إن أوغست في مسرحية سينا لكورني Cinna de Corneille هو الذي ينطق بعبارات المصالحة، وليفي هو الذي يشيد بالنظام الجديد الذي يدعمه بفعل اوغست، أعني كلامه.

شكلان متراجعان:

ولكن هذا «الشكل التمثيلي» للمسرح لم يتوقف عن التقهقر منذ قرنين اثنين على الأقل. من جهة، إن مشكلة الصراع الرومانسية القائمة بين الفرد والمجتمع (أي مشكلة التباين بين مستويين من القيم)- وهي مشكلة خيالية بجوهرها- قد فرضت نفسها أيضاً على الاخراج المسرحي. ومن جهة أخرى، لم يستطع كتّاب المسرح إغفال المفهوم التاريخي الجديد للعالم ولا إغفال تصور مجتمع انساني في طور الصيرورة. وعلى هذا فإن هذا المجتمع، في نهاية المطاف يتناقض مع متطلبات خاتمة قد تؤدي إلى «تحقيق العقلانية واظهار الحقيقة في ذاتها». (وإن خاتمة كهذه قد لا تكون نهاية لعمل أدبي واحد: وقد لا تكون سوى خاتمة للتاريخ).

هكذا فإن بريشت قد وجد نفسه أمام شكلين منحدرين للمسرح الكلاسيكي التقليدي. ولنطلق عليهما اسم مسرحة الفرد في صراعه ضد العالم ومسرحة العالم الموضوعية. فالمسرحية الأولى تخضع لنزعة رومانسية. فالفرد باعتباره «ناطقاً بروح العصر[1]» يجابه مجتمعاً متحجراً عاجزاً عن التجدد. ويبدو الصراع هنا غير متوازن - إذ أن للبطل وحده وجود حقيقي- وربما لا تكون خاتمة هذا النزاع إلا تعسفية: فإما أن يهزم المجتمع الفرد (ولكننا لا نستطيع أن نعزو إلينا هذا الانتصار) وإما أن ينتصر الفرد. (ولكن انتصاره لا يسفر عن شيء جديد لأننا كنا دائماً مناصرين له). وقد أشار[2] بريشت إلى ذلك: فالصراع في أعمال كهذه أقل أهمية من التفسير الذي يقدمه الكاتب المسرحي. لقد أصبح التأثير مركز الثقل في المشهد المسرحي بدلا من العمل.

إن الكتّاب المسرحيين يهملون «المادة» «stoff» (أدوات ومواد أولية) في سبيل التصريحات الايديولوجية والمواقف والحركات المسرحية. ويفقد العمل المسرحي كل قيمة رمزية دفعة واحدة. ويتجه إلى الاشارة بالخاص ضد العام. وفي مسرحية «بعل» Baal، نجد نوعاً من المحاكاة الساخرة بهذا الانموذج من الأعمال الأدبية (وما زال بريشت حتى الآن ملتزماً بها). وبالمقابل، هناك كتاب مسرحيون آخرون يسعون إلى أن يعطوا للعالم وزناً وواقعية. وهم جميعاً يحددون العمل في مسرحياتهم على أنه اجتماعي اقتصادي ليس غير. وما وجود الانسان فيه سوى حصيلة هذا المجتمع وهم لا يبغون سوى الدعوى إلى تغييره.

«ظروف» «وهي كوميديا عن الاقتصاد»، التي ألفها ليولانيا عن مسرحية لـ بيسكاتور، والتي مثلت في نيسان - أيار عام ١٩٢٨ في برلين

---

(١) ورد التعبير في رسائل ماركس إلى لاسال، بخصوص المأساة التاريخية لهذا الأخير:

Franz von sickingen

(٢) في نصوص كثيرة مخصصة لشكسبير نذكر منها «ماكبيث».

كتب بيسكاتور: «بغية ايجاد شكل جديد للكوميديا» (وكان يريد عرض تتابع الأحداث في مسرحية» الصراع من أجل البترول بدءاً من منابعه) فقد اضطر، بالتعاون مع ليولانيا إلى حذف الدور المخصص للبطلة حذفاً يكاد يكون كاملاً: وهو يؤكد أن النص الجديد الذي كتبه ليولانيا: لم يكن للنص شخصية مركزية سوى البترول الكلي القدرة». وقد نجد أمثلة أخري شبيهة بالأعمال المسرحية التي تعود نوعاً ما إلى ما كان يسمى في صحف ألمانيا خلال العشرينات NEVE SACHLICHKEIT «الموضوعية الجديدة»، وبالتحديد لم يعد هناك صراع: لأن العمل الأدبي هو مجرد وصف لتطور موضوعي للعالم على حد زعمهم. حينئذ تطرح مسألة العلاقة التي يمكن للمشاهدين أن يقيموها مع مشهد حقيقة العالم، أكثر مما هو الحال في المسرحية الرومانسية. وبقول أصح، المشهد هو الحقيقة. يبقى المسرح مشهدياً، بمعنى أن الصالة خاضعة للمنصة. وسواء أكانت المنصة المكان الذي نشيد فيه بالايديولوجية وبعاطفة الفرد الواحد أم المكان الذي تنكشف فيه حقيقة العالم، والتاريخ (بيسكاتور) فهي تفرض دائماً قانونها على الصالة، وهي صالة منقسمة على صورة مجتمعنا. إنها تستعيض عن الحلول المغلوطة بخاتمة مقبولة ترضى عنها الصالة والمنصة معاً.

– وجملة القول، أن بريشت يدحض هذه الأشكال المسرحية المنحدرة. إنه يطعن بالمسرح الرومانسي الذي يصارع فيه الفرد العالم لأنه لا يرى فيه تصريحات ايديولوجية أو استغلالاً للعواطف: يقول لنا إن هذا المسرح لا يستطيع أن يعلمنا شيئاً لا عن الانسان ولا عن العالم – ولكن قد يعلمنا شيئاً من ايديولوجية الكاتب الخفية. ولكنه لا يرفض منها كذلك مسرحة موضوعية مزعومة لتطور المجتمع: وهنا أيضاً، لا نخرج عن الايديولوجية. وهكذا فإنه مدفوع إلى أن يطرح على بساط البحث «الشكل الدراماتيكي» نفسه، في ميزاته الأساسية: وهي القيمة الرمزية للصراع المعروض على المسرح ولضرورة ايجاد خاتمة حاسمة.

إن بريشت الذي تدفعه ارادة تجديد الحياة الاجتماعية للمسرح، لا

بصفتها فكرة مجردة وانما حقيقة حية، متناقضة، ومنح هذا التجديد قيمة تعليمية لمشاهدي اليوم، لا يؤمن بسهولة أن الأمر يتعلق بتغيير مضمون الأعمال الأدبية. إنّ المسألة المطروحة الآن هي صيغة العرض المسرحي نفسه. وهذا ما يجب تغييره.

كان المسرح الكلاسيكي مسرح مجتمع مستقر نسبياً. وكان جمهوره أيضاً متجانساً نسبياً. والحال أنه منذ ذلك الحين قد تفكك هذا الاستقرار وهذا التجانس. علينا إذاً أن نضع بدل نظام العلاقات التقليدية بين المنصة والصالة والناس، نمطاً جديداً -لا أن نفعل كما لو أن شيئاً لم يتبدل مستمرين في الاشادة على المسرح بحقيقة لم يعد أحد يتقبلها. ولكن نعرض شيئاً آخر يجب أول الأمر أن نظهره بطريقة أخرى. وهكذا فإن بريشت سيحاول أن يستعيض عن الشكل الدرامي للمسرح بـ«الشكل الملحمي» - وذلك ليس على مستوى المسرحة فحسب وإنما على مستوى التمثيل المسرحي.

الصورة المرتدة:

لنذكر أولاً محاولتين سابقتين للملحمة. سنسمي الأولى محاولة «المرآة المعكوسة» أو «الصورة المرتدة». ويشهد على ذلك مولفات مثل أوبرا القروش الأربعة أو عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها.

ينطلق بريشت من البيئة التي ذكرناها أعلاه: وهي أن المسرح الحالي لا يغير العالم ولا الصراعات الاجتماعية الكبرى اهتماماً. إنه لا يصلح سوى الرؤية التي يملكها مشاهدو هذا المسرح. وهكذا فالجمهور البرجوازي لا يجد فيه سوى ما يحمله له. لم يختر بريشت فسخ العلاقة مع لعبة الانعكاسات هذه، وانما على نقيض ذلك أراد أن يزيد عليها. إنها حقاً الصورة التي يكونها جمهور المسارح المألوف عن الحياة والمجتمع والتي سيحملها هو نفسه إلى المنصة - ولكن دون أن يخدع بها. ومن هنا، يمكنه أن يشهّر بلاواقعية هذه الصورة وبطابعها الايديولوجي: «تندد اوبرا القروش الأربعة ببعض

المفاهيم البورجوازية لا باختيار مضمونها فحسب - من خلال عرضها ببساطة على المسرح - وإنما أيضاً بالطريقة التي تعرضها . وهذا نوع من العروض التي يتمنّى المشاهد أن يراها عن الحياة على المسرح .

ولكن بما أنه بالمناسبة نفسها يرى فيها اضافة إلى ذلك أشياء متنوعة يتمنى ألا يراها فيها ، كما يرى فيها امنياته محققة ، ومنتقدة أيضاً (فهو لا يرى نفسه بمثابة فاعل ولكن بمثابة غرض) ، إنه يجد نفسه قادراً على أن يوكل للمسرح مهمة [1] جديدة . ويوضح بريشت بخصوص ماهاغوني : مهما أمكن لمسرحية ماهاغوني أن تتصف بالمطبخية (وهي كذلك كما يجدر بأوبرا) فقد صار لها وظيفة تغيير اجتماعي .

إنه يتعرض للعمل المطبخي ، ويأخذ على المجتمع الذي يحتاج إلى اوبرا مماثلة . ويمكن القول إنه ما يزال متربعاً بارتياح على الغصن القديم ، ولكنه على الأقل بدأ بنشره [2] (إما بدافع التسلية أو دون قصد منه [1]) . إذا ، إن بريشت لا يعرض الحقيقة على المسرح وانما الخيال . لكن الإفراط في هذا الخيال ، يؤدّي بالضرورة إلى أن يضمحل وينفذ من جديد إلى الحقيقة . إن اللصوص الشكليين في اوبرا «القروش الأربعة» ليسوا أشقياء ، إنهم لصوص يتخيلهم البورجوازيون وبالنتيجة سنتبين أنهم ليسوا سوى بورجوازيين وبصورة أدق ، سيؤدي ذلك بالمشاهدين من خلال هؤلاء اللصوص ومن خلال تنكرهم إلى أن يقروا ببرجوازيتهم . ولا بد من ايجاد لعبة خفية من الإزاحات والانقطاعات ليصير الاقرار الشخصي هذا أمراً ممكناً (وهذا دور الأغاني نفسه بل هو دور كل خاتمة في الأوبرا) .

---

(١) - ملاحظات على اوبرا «القروش الاربعة» في الكتابات عن المسرح لبرتولد بريشت وهو نص فرنسي لـ «جان تايير» و «جيرار ايدلين» ومسرح لامار .

دار الارش للنشر باريس ١٩٦٣ ص ٤٨

(٢) - ملاحظات على اوبرا عظمة ماهاغوني وانحدارها في الكتابات عن المسرح التي ذكرت ص٤٦ - انظر زيضاً أعلاه ص ٦٣-٧٣

لقد حاول بريشت إذن أن يفسد مرآة المسرح . وقد أشرت إلى ذلك إذ أن في العرض الكلاسيكي انسجاماً تاماً بين المنصة والصالة فالواحدة هي حقيقة الأخرى والعكس صحيح . وإذا ما انفصم هذا الانسجام فإن بريشت يقترح علينا، ظاهرياً على الأقل، صورة لمجتمع غاية في الغرابة (وهي صورة اللصوص والمتسولين في الأوبرا أو صورة رواد وحطابين في مسرحية ماهاغوني) . وحقيقة الأمر أن ما يكتشفه المشاهد في اللاواقعية نفسها لصورة كهذه هو اكتشاف ذاته، وفي مرآة المسرح المقلوبة الذي كان من الممكن أن يعرض عليه صورة لعالم آخر، يرى المشاهد وجهه الحقيقي بارزاً من خلال قطع مختلطة للوحة بازل مخربة . ويؤكد بريشت على سحر المسرح ليزيد أكثر في تخريبه، فمرآة المسرح لم تعد تعكس جمهور الصالة بل تكشف عن التنكرات الايديولوجية لهذه الصالة . عندئذ تعيدنا هذه المرآة فجأة إلى حقيقتنا ذاتها . وهو يقلب صور المشهد علينا - كما في القذيفة المرتدة على نفسها- هل نقول إنّ عملية كهذه قد جرت كما شاء لها بريشت أن تكون؟ في الواقع، إن مشاهدي اوبرا «القروش الأربعة» في أغلب عروضها قد أدركوا معانيها دون أن تنقلب عليهم . وعوضاً عن أن تفضح رؤية «مطبخية» للعالم، فقد أصبحت انتصاراً للمسرح المطبخي الغريب . وقد رأى البورجوازيون فيها انفسهم كبرجوازيين، ولكنهم محاطون بهالة اللصوصية البراقة . وهكذا يستعيد المسرح سحره . أو إنّ بريشت كان يرفض هذا العمل الأدبي عندما كان يعرّض المسرح إلى شيء من الشبهات . هذا ما كان بالنسبة لمسرحية ماهاغوني بعد الصخب الذي أثاره عرضها في لايبريج .

المسـرح المبطل:

أمام هذا الفشل الجزئي، قام بريشت بمحاولة ثانية . هذه المرة كان الأمر يتعلق بمجرد رفض للفصل التقليدي بين المنصة والصالة . إذا كان اسلوب الانتاج والتوزيع المسرحي قد جزأ «أوبرا القروش الأربعة»، وكما نرى، فذلك أن «الاجهزة الكبيرة، والأوبرا، والمسرح والصحافة . . . آلخ» هي التي تمتلك مؤلفي المسرحية أكثر مما يستخدمها هؤلاء الكتاب، وأن

عملهم كمؤلفين لم يعد هدفه إلا الترويح. «يجب إذن أن نبتعد عن البنية المسرحية والتنظيم الاعتيادي للعرض المسرحي. إن بريشت يتخلى عن كل تفريق بين الصالة والمنصة وعلى الممثلين والمشاهدين الآن أن يكونوا على مستوى واحد ويتساووا في النشاط. هذه هي محاولة المسرحيات التعليمية (Pieces didactiqes lehrstucke) إن وجود الممثلين غايته جذب المشاهد الذي لم يأت إلا ليعد نفسه للدور الفعال الذي يلعبه في المعركة السياسية الكبرى للمجتمع.

من ناحية أخرى، لم يعد هؤلاء الممثلون محترفين وإنما هواة. والمشاهدون يشاركون في العمل المسرحي (إنهم يعلقون عليه، ويشكلون فرقاً غنائية) ويغدو المسرح معهداً للتربية هدفه إعداد المناضلين الذين سوف يستدعون غداً، إلى تحويل المجتمع تحويلاً جذرياً فالمطلوب هو التعلم. وفي نهاية مسرحية القرار، يملي بريشت هذا القول المأثور للينين. «لا جواب لدينا حتى الآن عن السؤال الأكثر أهمية وعمقاً ألا وهو كيف نتعلم؟ وماذا؟ إن المسألة الجوهرية هي التالية: في الوقت نفسه الذي فيه تغير المجتمع الرأسمالي القديم، علينا أن نسرع في تعليم الجيل الجديد وتربيته وتأهيله - وفق أساليب تختلف عن الأساليب القديمة نفسها». وهو الجيل الذي سيبني المجتمع الشيوعي. فالممثل يصبح محركاً un moniteur، والمسرح مكاناً للتدريب- فيه يتعلم الناس أن يتصرفوا وفق «الاسلوب الجديد». إذن فالمعيار الوحيد هو «قيمة التعليم، القيمة التربوية». وفي النقاش الذي دار بين بريشت وبول هندميث Paul Hindemith ابّان عرض المسرحية التعليمية «بادن -بادن»، أخذ بريشت على بول اعتقاده أن «للمسرحية التربوية هدف واحد، ألا وهو اشتراك جميع الحاضرين في عرض المسرحية، لا أن تثير أولاً بعض المشاعر من خلال محتواها الموسيقي والشعري، أعني أن تقلص الوظيفة التربوية للعمل الأدبي إلى وظيفة تعلّم الموسيقية لا تتعدى الشكل. والحال، إن العمل الأدبي يهدف إلى شيء آخر: عندما تتحرر الاستعراضات الموسيقية والمسرحية، «من كل عبودية، وعندما توكل إلى»

اولئك الذين أعدّت من أجلهم والذين يحق لهم وحدهم استخدامها: وهم فرق الكورال العمالية، وفرق الهواة، وفرق الكورس والاوركسترات، وباختصار إلى اولئك الذين ليسوا باعة ولا تجار فن، ولكنهم بكل بساطة يريدون ممارسة الفن، فإنه يمكن لهذه الاستعراضات أن تشكل «توازناً ضد البنى الجماعية التي ترغم الناس في زمننا على الابتعاد عن بعضهم بعضاً، معتمدة على دوافعهم الأشد عنفاً، والأكثر بدائية ومرة أخرى، لا يبلغ بريشت الهدف المقصود. إنه لا يتوصل إلى تعبئة الوسائل التقنية الكبيرة (كالراديو وغيره) التي بدونها تستحيل مساهمة الجماهير الواسعة في مسرح كهذا (لنذكر أن مسرحية «طيران ليندبرغ» هي مسرحية اذاعية)، كما أنه لا يجد أمكنة أخرى كافية غير المسارح ليقدم عروضاً كهذه: فالمجتمع الرأسمالي يسهر بحرص أكبر على مدارسه من سهره على صالاته. فقط الذي يقول نعم (der zasager) Cebu qui dit qui لا يرفض: ذلك أنه من الممكن أن نرى مدحاً للاذعان على الطريقة المسيحية. في الحالات الأخرى هذه الأعمال التي لا تطمح إلا للفعالية محكوم عليها أن تظل غير فعالة لأنها لا تقدر على أن تؤثر في جمهور كبير وتحركه.

مسألة أخرى تعترضنا أيضاً: وهي العلاقة بين مضمون هذه المسرحيات التعليمية وشكلها وبين غرض التربية السياسية الذي يرتئيه بريشت، ولنكتف بأن نصوغها على هذا النحو: هل يمكن لتمارين تدريبية كهذه أن تناسب كلَ الأوضاع وجميع البلدان؟ ألم يتوجب على بريشت أن يتخلى عن بعض من شمولية العمل المسرحي لكي يخلص لمشروعه؟ وباختصار ألم يكن على بريشت أن يلقي باللّوم، ليس على الفصل المسرحي التقليدي بين الصالة والمنصة فحسب، ولكن على مفهوم العمل الأدبي ذاته أيضاً باعتباره كلا متكامل المعاني، ولكن ربما حرصاً منه على تجنب زلات الدعاية السياسية «l'agit-Prop» فإنه لم يعمل على تغيير المسرح تغييراً جذرياً. ليست هذه المسرحيات التعليمية تدريبات للعمل المسرحي فحسب إنما هي مسرحيات ذات مضمون، بل رسالة ايديولوجية، تعود إلى شيء من المثالية المادية.

المادة الملحمية:

لقد حدّد بريشت خطوط «الشكل الملحمي» في مؤلفات مثل «الأم كوراج» و«حياة غاليله» من خلال العبرة التي استخرجها من الفشل الجزئي لهاتين المحاولتين الراميتين إلى قلب المسرح أو إبطاله. إنه لا يتخلى بالتأكيد عن أي من الطموحات التي كانت تثيره حتى الآن، إنه يريد دائماً أن يجمع بين المتعة المسرحية والادارة في التعليم - هذه المتعة التي تشعر بها الصالة عندما ترى نفسها معروضة على المسرح، ولكنه في هذه المرة يتجاوز طور «الصورة المرتدة» كما هي الحال في طور عملية إبطال المسرح. كما أنه لا يرجع إلى المسرحية التقليدية. وإذا استعاد منها بعض العناصر فذلك بغية تحويلها جذرياً - بعيداً عن كل محاكاة ساخرة.

إن المادة الأولى للمسرحية الملحمية البريشتية، ليست الفرد أو المجتمع باعتبارها كيانين مستقلين، وانما هي العلاقات التي ينشئها الناس فيما بينهم كذلك بدل أن يعيد بريشت أفكار الشخصيات أو مشاعرها، فإنه يحرص على إظهار سلوكها (أي المشاعر الصادرة على العموم، تهمنيء آراء الناس أكثر من مشاعرهم بكثير. غالباً ما تنبعث المشاعر من الآراء. فهي تابعة لها. التجربة المعاشة وحدها هي أحياناً أكثر بدائية أيضاً، ولكننا ندرك أن كل الآراء ليست ثمرة للتجربة. فالمادة الأولى للمسرح الملحمي هي تصرفات الأفراد. ولنوضح: تصرفات اجتماعية، تاريخية «فالمسرح الملحمي يهتم قبل كل شيء بسلوك الناس فيما بينهم، أي عندما يؤدي هذا السلوك معنى تاريخياً - اجتماعياً، وبعبارة أخرى معنى انموذجياً. وليستبدل بريشت مفهوم الصراع بمفهوم التناقض. فالشخصيات لا تلتقي أبداً في أثناء المشهد الرئيسي حيث تحتدم عقدة صراعهم وتنحل. وهي لا تجابه المجتمع أبداً مجابهة مباشرة حاسمة. وإن أي كاتب مسرح لم يكن ليتردد عن بناء مسرحية عن «غاليليه» يكون مركزها «المشهد الكبير» لغاليليه أمام المحكمة الدينية وحتى حول دهشته المعروفة: «ومع ذلك فالمشهد يدور» إلا أن بريشت «يتجاوز» هذا المشهد: إنه يرينا غاليليه يخرج كسيرا من استجوابه، وهو لا

يسمعنا جحوده إلا من خلال أصوات الجماهير الصارخة التي تصرخ به في أرجاء روما كلّها. وغالباً ما تكون اللقاءات بين الشخصيات الرئيسية، لقاءات مزيفة لا تدوم طويلاً، ولا تؤدي إلى تفسير حاسم، وفي هذا الصدد قد ألف واحدة من مسرحياته الأولى وهي «في غابة المدن» - حول استحالة مجابهة الخصمين شلينك وجارجا مجابهة حقيقية، وعن تعريض وجودهما للخطر في معركة كبرى. فالجولة النهائية لا وجود لها، ولا يفوز جارجا بالنصر عن طريق ك. و. ، وفي وسط الشخصيات نفسها، لا نجد لا وحدة ولا صراع مشاعر بالمعنى الدقيق للكلمة. في الواقع، إن الشخصية البريشتية ليست واحدة. إنها تتكوّن من تصرفات متناقضة فيما بينها. وهي من صنع سلسلة من الأفعال والأقوال المختلفة إنها لا تأخذ أبداً شكلاً نهائياً. وبصورة أدق، لا تنفك تظهر لنا أكثر تنوعاً، وأكثر تعقيداً مما يمكن تصوره، وهي ما تزال تتبدل أمام أعيننا وفقاً للموقف الذي تجد نفسها فيه.

إن العمل في المسرح الملحمي يستبدل المسرحية المنتهية المحددة (التي تنقلنا، بصورة رمزية، إلى حالة أكبر اتساعاً لكنها تعبّر عن حقيقة هذه الحالة)، بقصة متواصلة وغير محدودة.

إن سلسلة التصرفات والأقوال غير المتوافقة لا تتضمن نتيجة. ومن النادر أن تنتهي مسرحية لبريشت بموت بطلها: فالأم كوراج لا تلفظ نفسها الأخير على المسرح، إنها تتابع، وتنطلق لتمارس تجارتها القاتلة، ودون أن تجد حلاً للصراع بين ما تريد أن تكون وبين ما تفعله فإنها مكبلة في تناقضاتها أكثر من ذي قبل. فهنا، ليس من حل نهائي يختتم به المؤلف عمله: إذ ليس من اصلاح لنظام قديم ولا بناء لنظام جديد، ولا تحقيق للعقلانية وللحقيقة بحد ذاتها. وعندما أخرج بريشت مسرحية كوريولان Le Coriolan لشكسبير، لم يقتصر كما فعل شكسبير على تأمين كوريولان من قبل اوفيديوس الذي عمل على قتله. لكنّ مشهداً أخيراً ينقلنا إلى المجلس حيث يبلغ الشيوخ نبأ نهاية كوريولان. وعندما استبعد الاقتراح الرامي إلى اقامة حداد شعبي انتهت المسرحية بالعبارتين التاليتين: «وبعبارة أخرى «ينتقل

المجلس إلى جدول الأعمال». لقد انتهت مأساة كوريولان، وتواصل تاريخ روما. لا شيء يحسم دفعة واحدة. لقد سلّطت الأضواء على بعض الأخطاء المأساوية [1] فقط أو على بعض المتناقضات الايديولوجية المغلوطة المبعثرة (كما هو الحال في «رؤوس مدورة و رؤوس مدببة» حيث أنه عندما يتوقف تقسيم الناس إلى تشيش وتشويش، فإن ما يتم اعادته هو التقسيم الحقيقي للمجتمع إلى فقراء وأغنياء، ومعركة الفقراء ضد الأغنياء). وتبقى التناقضات الأساسية قائمة إلا أنها تصبح أكثر «وضوحاً» بالنسبة للمشاهد.

البعد الملحمي:

إن أسلوب بريشت فيما يعرضه هو من الأهمية بمكان. وهنا تتدخل فكرة الاغتراب Verfremdungs-effekt (أي أثر المسافة والبعد والغرابة) ويعني بذلك حسب قوله «أن يوجّه المشاهد إلى النظر إلى الأحداث بعين فاحصة وناقدة». كما أنه من المناسب أن نوضح: أن بريشت لم يدّع ابتكار «أثر الاغتراب»، وهو لم يقصد إلا تطبيقه بصورة جديدة. إن «تأثيرات الاغتراب القديمة» التي يعددها بريشت مطولاً (وهي التي تبدأ من لعبة الطقوس للممثلين في الشرق الأقصى إلى المنولوج الداخلي للروائيين الحديثين، مروراً بأساليب الكتابة الآلية للسيرياليين وبتهريج «الممثل الكبير») إن تلك التأثيرات تحجب عن المشاهد حقيقةلا تلبث أن تحولها إلى أمر راسخ. وعلى النقيض من ذلك فإن التأثيرات الجديدة للاغتراب التي يفرضها تنفي «سمة الأمر المألوف» عن «الأحداث القابلة للتعديل على يد المجتمع» وباعتبارها طرق وأساليب، فقد لا تختلف كثيراً عن «التأثيرات القديمة» (إن الممثلين في فرقة «برلينر انسامل» قد اقتبسوا الكثير من الألاعيب والتقنيات عن مسرح الشرق الأقصى) غير أن وظيفتها تختلف كليا «وهي تلبس الأحداث التي يتلاقى فيها الناس وجهاً لوجه مظهر أحداث غريبة، ووقائع تتطلب الايضاح، أحداث معقدة وغير طبيعية».

(١) - فيما يخص «مأساة كوريولان» فإن الموضوع بإيمان كوريرلان «بصورة وجوده» وبإيمان الشعب الروماني «بضرورة وجود» الفرد الكوريولاني. L'indivdu Coriolan

وهكذا فإن «الاغتراب» لا تعني بالنسبة لبريشت، إبعاد الممثل عن الشخصية والصالة عن المنصة بطريقة متماثلة وثابتة. ليس المقصود أن نشيد، أمام شخصية عمياء البصيرة، بنفاذ بصيرة الممثل الذي يبرز هذا العمى، ولا أن نثني، أمام عالم المنصة الغارقة في الخطأ وفي شبه وعي ذاتي، على صفاء ذهن المشاهدين وعقلهم. إنه يعرض عليهم نمطاً آخر من التفهم ولنقل من المشاركة.

إن الاغتراب في مسرحه الملحمي ناتج بالحري عن تدخّل سلسلة من الازاحات والتأثيرات التراجعية. وعلى مستوى العمل المسرحي فإن هذه الازاحات تحدث مثلاً بين أفعال شخصية واحدة وأقوالها بين الفترات المختلفة لتطور هذه الشخصية، بين سلوكها العام والوضع الذي هي عليه وبين النص المسرود والنص المغنّى... والممثل نفسه مدعو إلى ابراز مثل هذه الازاحات وليس على الممثل أن يعيد للشخصية وحدة تفتقر إليها ويصعب عليه امتلاكها وإنما عليه أن يبرز تناقضاتها (تناقضات في تصرفاتها، وتناقضات بين ما تقوله وما تفعله... الخ) وليس عليه أيضاً أن يسعى وراء الوهم، وأن يقدّم صورة وهمية لشخصية حقيقية وطبيعية. إننا في المسرح: يجب ألا ينسى ذلك الممثلون الهزليون ولا الجمهور. ولا تقتصر وظيفة الممثل على أن يلعب دور الشخصية، بل يضاف إليها دور الوسيط فليؤد دوره. ولا يخشى أن يترك للآخرين امكانية التجريح في الحكم الذي يكنه لهذه الشخصية التي يمثلها. لأنه هو أيضاً ملك للصالة. إنه بشكل من الأشكال مندوب عن الصالة على المنصة إنه مشاهد يمثل (إننا نجد هنا من جديد بريشت في مسرحياته التعليمية).

* * *

التمثيل المسرحي

إن اللعبة المسرحية «الملحمية الحقّة» تقوم بين الصالة والمنصة وقد سبق أن قلنا إنّ بريشت لا ينشىء بعداً واحداً وثابتاً بين هذه وتلك: جهل أعمى من ناحية، وبصيرة من ناحية أخرى، قضاء وقدر على المنصة ووعي في الصالة. وهو لا ينفك يسعى إلى المجابهة بينهما، على أن يستنير الواحد من الآخر، وانطلاقاً من مطابقة أولية بين هذين البعدين، فإن بريشت يعمل على التفريق بينهما شيئاً فشيئاً ثم تأخذ الصالة تدريجياً موقفاً إزاء المنصة. ويدرك مشاهدو الأم كوراج حينئذ أنها هي ذاتها لا تعلّم شيئاً وفي بداية العرض يدركون أنهم يمثلون الأم كوراج شخصياً على قدر تعاطفهم معها. وينشأ نوع من الأخذ والرد بين المنصة والصالة، ووعي متنام في الصالة من خلال المنصة. إنه عمل مشترك. وهذا العمل لا يتضمن خاتمة. فلا نظام يقام دفعة واحدة، ولا تذكر أية حقيقة توافق جميع الناس وكل الأزمنة لا في الصالة ولا على المنصة. إنّ تمثيلها وعملها هما من فعل عامل ثالث، هو الحقيقة التاريخية ذاتها التي تحيط بالصالة والمنصة من كل جانب والتي تكوّن أفق المسرح بالمعنى الحرفي للكلمة. يجب ألا نتكلم عن الحقيقة الرمزية للعمل المسرحي ولا عن بصيرة لا تخطئ لدى المشاهدين وإنما عن جدل بين المنصة والصالة لا ينغلق على نفسه، يكشف عن حقيقة ويولدها في آن واحد: أي العالم الحقيقي والمجتمع الواقعي الذي يعيش فيه الممثلون والمشاهدون. كان لويس التوسر يذكر بهذا الخصوص «اسلوباً جدلياً من خلال الأغنية». وها هي طريقتنا المغلوطة الضالّة في أن نعيش التاريخ تُعرض على المسرح: إن العالم المسرحي هو مكان لسلوكنا وآرائنا الايديويوجية (لا مكان للحقيقة

المأساوية أو العلمية). إذن قد ينشأ وعي تدريجي في الصالة بفعل ما نسميه لعبة مطابقة متباعدة. وعبر الصورة المشوهة التي تردها المنصة إلى الصالة تبدأ هذه الأخيرة في النظر إلى نفسها والتساؤل وتفهّم ذاتها. فالمشاهد يكتشف نفسه في لعبة المسرح البريشتية وبدقة أكبر، يكتشف وضعه الذاتي في المجتمع الحقيقي، ويتعرّف المهام التي عليه أن يوديها لكي يتسنى له أن يحافظ في النهاية على شخصيته. فالعرض المسرحي الملحمي هو إذا، وفقاً للتعريف الجميل لا لتوسر (الصيرورة، وتوليد وعي جديد عند المشاهد، ولكنه وعي كغيره غير مكتمل، يديره عدم الاكتمال نفسه وهذه المسافة المكتسبة وهذا العمل الأدبي المستمر للنقد الفاعل، إن المسرحية هي بالطبع نتاج مُشاهد جديد، هذا الممثل الذي يبدأ عمله عندما ينتهي العرض والذي لا يبدؤه إلا لينهيه، في واقع الحياة.

ازاحة عن المركز:

يعود بريشت إلى طموحه التربوي في مسرحياته التعليمية: المطلوب هو أن يؤهل دوماً عن طريق المسرح، أشخاصاً، أو بالأحرى مناضلين، قادرين على تفهّم ظرفهم التاريخي الخاص والسعي إلى تبديله. ولكنه يستبدل التربية العقائدية بتربية منفتحة، توليدية: إن ما يريد فعله الآن ليس أن يعلّم سلوكية محددة، وقواعد أخلاقية، بل أن يجعل المشاهدين يتبنّون سلوكاً صحيحاً، أي سلوكاً يتفق والظروف التاريخية الواقعية. وهكذا يبدو مسرحه الملحمي وكأنه مشروع غايته الابتعاد عن المركزية والقضاء على الايديولوجيات. إن بريشت الذي يعمل على أن تنقل إلى المنصة خرافات الحياة اليومية والطريقة التي نحيا فيها التاريخ يومياً، بل بعضاً من الأسلوب المسرحي لهذه الحياة اليومية (حركاتنا وآرائنا)، فإنه يوفر لنا الوسيلة لنأخذ دورنا ازاء هذه الحياة اليومية عاملين على التحرر منها. الغرض من هذا المسرح هو هذه العروض الكاذبة التي يصنعها الانسان عن نفسه وعن المجتمع. هنا نجد من جديد أوبرا القروش الأربعة و«الصورة المرتدة».

كان المسرح الدرامي تصويرياً scenocratique كان الكاتب يقول للصالة حقيقتها من على المنصة بلسان حال الأشخاص المثاليين. وهي حقيقة رمزية ليس بوسع الصالة سوى قبولها أو رفضها. أما المسرح الملحمي البريشتي الذي يكاد يكون غير مركزي، فهو لم يعد مكاناً تظهر فيه حقيقة جاهزة هي ملك للمنصة أو للصالة يضفي عليها التوافق المتبادل فيما بينهما قيمة عاملة ونهائية. «فالحقيقي والعقلاني» لم يعد لهما حضور داخل العرض: إنما يلوحان في أفق هذا العرض، كواجب مطلوب تحقيقه لا كغرض نسعى إلى الحصول عليه.

وقد عدّل بريشت، بصفته تلميذاً نجيباً لغاليليه، الأسلوب المسرحي، فهو لم يعد يدور حول الحقيقة كما تدور كواكب بطليموس السيارة حول الأرض. فلا شيء يكتمل تماماً على المنصة أو في الصالة. يجب العمل على إتمام كل شيء خارج الصالة، في العالم الواقعي. ولكن المسرح هو المكان الذي نستطيع فيه استخلاص الظروف اللازمة لنتمكن من أن نكشف فيما بعد حقيقتنا للجميع نتيجة تفكير مشترك وربما عن طريق التسلية. وهذا يعني أيضاً أن «الثورة البريشتية» لا تتناول عملية المسرحة فحسب، وإنما تختصّ بالنشاطات المسرحية بمجلها وعلى كل المستويات. لقد أدرك وولتر بينجامين ذلك مبكراً جداً. وكتب منذ عام ١٩٣٩: «إن المسألة في المسرح الملحمي تظهر بصورة أفضل اعتماداً على فكرة المشهد المسرحي أكثر من اعتمادها على مفهوم المسرحية الحديثة إذ أن المسرح الملحمي يعطي النصيب الأكبر إلى موقف ما زال مهملاً جداً حتى الآن، ولْنسمِّه سد ثغرة الأوركسترا. الثغرة التي يزيد صمتها من نبل المسرح والتي يعزّز تناغمها نشوة الأوبرا، هذه الثغرة التي تحمل من بين كل العناصر المسرحية، وبالطريقة الأكثر ثباتاً، علامات الأصول المقدسة للمسرح، هذه الثغرة قد فقدت أهميتها تدريجياً. وكذلك المشهد الذي ازداد ارتقاء. ولكنها لم تعد تخرج من الأعماق البعيدة إنما تحولت إلى منصة للفائزين Podium. فالمسرح التعليمي والمسرح الملحمي

هما محاولة للصعود على هذه المنصة [1]، قد يكون التجديد الكبير في مسرح بريشت -وهو ما يصنع اليوم أيضاً غناه المميز- هو أنه استخلص كل نتائج سد هذه الثغرة بواسطة الأوركسترا. وبعيداً عن أن يكتفي المرء بالتفكير في الدمج والتداخل المثاليين بين المنصة والصالة (وهذا ما حاوله أثناء المسرحيات التعليمية وفي غيرها كما في مسرح Living Theatre المسرح الحي الذي يتبع هذا الأسلوب حتى يومنا هذا) فقد ابتكر انطلاقاً من ذلك اسلوباً جديداً للعمل المسرحي ولعرضه.

وهكذا فإن المسرح الملحمي البريشتي، ينضم إلى الفن المسرحي العريق خلال ألعوبة لا يجوز أن نغفلها.

إنه يعني أيضاً المدينة كلها، ولكن هذا المسرح المختص بالبعد التاريخي لا يعتبر الحقيقة شيئاً مكتسباً وقد عدل عن تعليمنا اياها. إنه يعدّنا الحقيقة للاستحواز عليها ليس غير، وفوق كل الصور المشوهة التي نكونها عن أنفسنا وعن العالم، فهو يعدّنا لتأسيس مدينة حقيقية تتوافق أخيراً فيها الصور الخيالية والحقائق الواقعية.

* * *

---

(١) - وولتر بنجامين: «ما هو المسرح الملحمي» ترجمة موريس رينو منشورات المسرح الشعبي رقم ٢٦، ايلول ١٩٧٥ الصفحتان

الفهرس

مقدمة المؤلف ٣

الباب الأول : صور ٩

«عن المسكين ب . ب . » ١١

تسلسل الأحداث تاريخياً ١٥

«إلى اولئك الذين يأتون من بعدنا» ٣٣

الباب الثاني: قراءة ٣٩

زمن الدمار ٤١

صور معركة ٥٧

المهزلة البورجوازية ٧١

تدريبات تعليمية ٩١

التفاهم ٩٧

الأحمر والأسود ١١٣

ضلال ١٢٠

المنفى والمسافة ١٢٩

الفن بصفته نقداً ١٧٩

تاريخ ووهم ١٨٥

التاريخ كما يصنع ١٨٧

الوهم في التاريخ ١٩٩

الكائن الودود ٢١٩

الباب الثالث: تربية وشكل ملحمي ٢٢١

التمثيل المسرحي ٢٣٥



عاش برتولت بريشت (١٨٩٨- ١٩٥٦) وكتب في المرحلة من تاريخ المانيا والغرب الأكثر اضطراباً. فموقع المانيا الجغرافي جعل منها منذ بعيد الحرب العالمية الأولى، مسرحاً لثلاث صراعات كبرى هي الأخطر شأناً في المرحلة، بين الشرق والغرب.

بُعيد ظهور النازية ١٩٣٣ بينها وبين الشيوعية، بين الرأسمالية والاشتراكية. مسرحي مستواه يضاهي شكسبير وسوفوكليس وغيرهما اراد لمسرحه ان يكون فعلاً نضالياً صدامياً يسهم في تحرير الانسان وفي تقويض اركان المجتمع البرجوازي واحلال المجتمع الاشتراكي كلها. مسرح لورى. وتجبر النازية بريشت على مغادرة المانيا، فهو يوماً، بسويسرا وآخر في السويد وغيرها من دول شمال اوروبا، ويوماً ثالثاً في الولايات المتحدة الأمريكية... يرافقه هم المسرح الملتزم، وهو سلاحه الأمضى في مقاومة الظلم والطغيان. قضى السنوات الأخيرة من حياته في المانيا الشرقية. ولكن مسرحه مازال مسرحياً غربياً، يمثل في الغرب الثورة على الغرب.

الكتاب الذي تقدمه اليوم وزارة الثقافة للقارئ العربي الثاني عن بريشت، يقدم مسرح بريشت في تفاعله مع الأحداث الكبرى التي قلبت. وماتزال منذ بعيد الحرب العالمية الأولى وهذا يعيد الحرب العالمية الثانية - الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية في الغرب والعالم، رأساً على عقب.

مسرح ملحمي بدون شك.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

سعر النسخة داخل القطر ٢٥٠ ل.س

في الاقطار العربية مايعادل ٥٠٠ ل.س